

DAS DRAMA

RICHARD WAGNER'S

Die Musik ist nicht Nebenbuhler des Dramas, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen.

Richard Wagner.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1892.

Chamberlain, Houston Stewart,
1855-1927.

MUSIC-X

ML
410
.W13
C43

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Nicht in dem Sinne einer nachträglichen Widmung gehört dieses Bändchen dem seltensten, treuesten Freunde; es ist sein durch das ganze Entstehen und Werden. Seine Bitte nur bestimmte den Verfasser, es zu schreiben, und ohne sein Zuthun wäre es selbst dann nicht der Öffentlichkeit übergeben worden. Auch die sehr persönliche, Manchem vielleicht einseitig erscheinende Art der Darlegung röhrt namentlich daher, dass der Verfasser stets diesen einen, bestimmten, theueren Freund vor Augen hatte. Vielleicht aber, dass die kleine Schrift gerade diesem Umstände etwas Intimes, Eindringliches verdanken dürfte, und bei Einigen dadurch an Überzeugungskraft gewölle. Bei jedem Worte schlug das Herz des Schreibers dem edlen Freunde entgegen; wer das verspürt, wird auch die Worte begreifen. Den Schmuck des Namens soll die geringe Arbeit nicht tragen; möge ihr aber die in der gemeinsamen Liebe zu der Kunst des Bayreuther Meisters aufgewachsene Freundschaft Glück bringen.

Vorwort.

Der Verfasser vorliegender Abhandlung beabsichtigt demnächst ein Schrift zu veröffentlichen, welche in gedrungener Kürze ein Gesammtbild von Wagner's Leben und Wirken entwerfen soll. Solcher Schriften giebt es zwar schon mehrere; diese unterscheidet sich aber von den bisher erschienenen dadurch, dass sie nicht die ausführliche Darlegung der Einzelheiten bezweckt, sondern lediglich zur selbständigen Erfassung des wesentlichen Kernes anregen will. Das kurze Vorwort jener Arbeit giebt wohl hierüber gentigenden Aufschluss und möge desswegen hier folgen. Es lautet folgendermassen:

„Diese Schrift wendet sich an Diejenigen, welche Wagner schon kennen und welche das Bedürfnis empfinden, das Wesentliche an dieser gewaltigen Erscheinung noch klarer und bestimmter zu erfassen.

„Der Verfasser setzt voraus, dass dem Leser die Einzelheiten aus des Meisters Leben, ebenso wie seine Kunstwerke und seine Schriften bekannt sind. Die Werke werden jetzt überall gegeben; Einführungen in dieselben und Erläuterungen giebt es in Hülle und Fülle; auch an Lebensbeschreibungen mangelt es nicht; die Schriften liegen in billiger Ausgabe vor, einem Jeden zugänglich. Eine Aufgabe blieb aber vielleicht bisher unberücksichtigt; vorliegender Versuch bezweckt diesem Mangel abzuhelfen: das Überflüssige aus der Unmenge von Einzelheiten auszumerzen, alles Wesentliche aber in einen einzigen Strahl zu vereinigen und damit das Auge auf jenen Brennpunkt der

Erscheinung hinzuleiten, von welchem aus die unzähligen Gestalten des Lebens als zusammengehörig erkannt werden. In der Vielheit der Erscheinungen wollen wir die Einheit der bewegenden Ursache auffinden; gelingt uns dies, so werden wir den einzig richtigen Weg betreten haben, um uns ein klares und gerechtes Bild zu machen von dem, was Wagner war und was sein Werk ist.

„Der einzige Zweck dieser Schrift ist hierzu anzuleiten.“

Besagte Schrift besteht aus folgenden Kapiteln:

I. Das Leben. — II. Die Kunstwerke. — III. Die Kunstanuschauungen. — IV. Die Politik. — V. Die Religion. — VI. Die Regeneration. — VII. Das Dilemma. — VIII. Die Bedeutung Bayreuths. — IX. Die Zukunft. —

Bei der näheren Ausarbeitung musste aber der Verfasser zu folgender Erkenntnis gelangen: soll das Bild als ein harmonisches Ganzes wirken, so muss zwischen den verschiedenen Theilen desselben ein gewisses Gleichgewicht bestehen; andererseits hängt aber das Interesse für Wagner unleugbar so vorwiegend von dem Eindruck seiner Kunstwerke ab, und ist es so nothwendig, zu einer vollkommen klaren Erkenntnis des Wesentlichen in denselben — nämlich des Dramas — zu gelangen (will man Wagner überhaupt begreifen), dass eine breitere Behandlung dieses Gegenstandes geradezu unerlässlich erscheint. In Folge dessen würde aber entweder die Gesamtdarstellung zu einer Breite anwachsen, welche mit dem Zweck des Buches nicht vereinbar erscheint, oder es müsste jenes Ebenmaass der Theile und somit auch der beabsichtigte Gesammteindruck geopfert werden.

Darum entschloss sich der Verfasser, eine besondere Abhandlung über die Kunstwerke zu veröffentlichen. Sie kann als Einleitung oder als Ergänzung zu der Gesamtdarstellung betrachtet werden. Sie bildet aber zugleich ein bestimmt umgrenztes Ganzes.

Wien, im Mai 1892.

H. S. C.

Inhalt.

	Seite
Widmung	III
Vorwort.	V—VI
Einleitung.	3
I. Geschichtliches	5—16
Wagner's erster dramatischer Versuch, S. 7. — Kapellmeister und Opernkomponist, S. 9. — Die ersten Werke und ihre Entstehung in Paaren, S. 10. — Das Problem des Wort-Tondramas, S. 12. — Die Beantwortung desselben, S. 13. — Die zwei Perioden des künstlerischen Schaffens, S. 14. — Die grundlegenden Schriften, S. 15.	
II. Die Lehre vom Wort-Tondrama	17—32
Die zu Grunde liegenden Vorstellungen, S. 19. — Musiker und Dichter, S. 21. — Das Intuitive und das durch Reflexion Erreichte bei Wagner, S. 25. — Das <u>Reinmenschliche</u> als einziger Stoff dieses Dramas, S. 26. — Die Erlösung der Musik, S. 31.	
III. Die Dramen aus der Zeit vor 1848	33—56
Die Feen und Das Liebesverbot, S. 36. — Rienzi und Der fliegende Holländer, S. 39. — Die Sarazenen, S. 44. — Tannhäuser und Lohengrin, S. 45. — Siegfried's Tod und Friedrich der Rothbart, S. 53. — Wieland der Schmied und Jesus von Nazareth, S. 54.	
IV. Die Dramen nach 1848	57—144
Einleitendes, S. 59. — Tristan und Isolde: Einleitung, S. 61. — Die dramatische Handlung, S. 63. — Das Verhältnis von Wort und Ton, S. 72.	
Die Meistersinger, Die dramatische Handlung, S. 83. — Das Konventionelle und das Komische, S. 86. — Die Musik, S. 90. — Zusammenfassung, S. 92.	

VIII

Der Ring des Nibelungen: Die zwei Bearbeitungen, S. 93. — Die dramatische Handlung, S. 98. — Theater und Kritik, S. 105. — Das Verhältnis von Wort und Ton, S. 109.

Parsifal: Ursprung der Dichtung, S. 120. — Die dramatische Handlung, S. 124. — Mystik, Symbolik und Allegorie S. 130.

(Anhang) **Kunst und Philosophie**, S. 136.

Schlussworte, S. 141.

Verbesserung:

S. 32 Z. 19 lies: in dem Drama und durch das Drama.

Das Drama Richard Wagner's.

Einleitung.

Der Zweck dieser kleinen Schrift ist ein ganz bestimmter und eng umschriebener: Wagner war stets und zwar von Kind an dramatischer Dichter. Zu einer lebendigen und verständnisvollen Erkenntnis dieser Thatsache soll das Folgende anregen. Denn diese Einsicht ist die erste, unablässig nothwendige, um den Künstler Wagner zu verstehen, und um seine Kunstwerke wahrhaft zu begreifen.

Nirgendwo offenbart sich die strenge Einheit des Charakters und des Zieles, welche Wagner's Leben zu einem so übersichtlich klaren gestaltet, überzeugender als in seinen Kunstwerken. Sieht man von ganz oberflächlichen Zufälligkeiten ab, so gewahrt man, dass sie eine einzige Reihe bilden. Dieses muss hier zunächst dargethan werden; und dann werden wir, von dem durch diese Einsicht gewonnenen Standpunkt aus, die einzelnen Werke betrachten. Diese Betrachtung wird aber ausschliesslich dem dramatischen Kerne gelten und der klaren Erkenntnis dessen, dass in dem neuen Drama auch der Begriff des Dramatischen ein neuer ist.

Wir werden sehen, dass Wagner vom Drama ausging; dass er nie etwas Anderes gewollt hat als das Drama; dass er sich der Oper nur desswegen bediente, weil er eines musikalisch-scenischen Apparates zur Verwirklichung seiner dramatischen Konzeptionen bedurfte und diesen in der Oper eine Zeit lang zu finden glaubte; dass der Entwicklungsgang seines eigenen intuitiven Schaffens ihn endlich zu der Einsicht führte, es handle sich um eine ganz neue Kunst, wobei ihm dann auch die Grundprincipien derselben aufgingen. Aus

der Betrachtung dieser Grundprincipien wird klar hervorgehen, dass diese That nicht eine Reform, sondern eine Neugeburt bedeutet; dass man also die Werke der ersten, nicht völlig bewussten Zeit nur vom Standpunkte der Periode des erlangten Bewusstseins aus wirklich würdigen kann, da sie ja die Stufenleiter zum Bewusstwerden des unbewusst Vorhandenen waren. — Ich werde dann diese Werke der ersten Periode einer kurzen Betrachtung unterziehen und zeigen, dass sie Dramen sind, deren Verständnis als Dramen aber zum Theil durch die Opernform, zum Theil durch gewisse Schwankungen in der Anwendung der verschiedenen Ausdrucksmittel erschwert wird. — Die Werke aus der Zeit des vollbewussten Schaffens in einer neuen Kunstform werde ich ausführlicher behandeln; auch hier aber werde ich den dramatischen Dichter allein im Auge haben und zu zeigen suchen, dass Wagner mit seinem neuen Kunstwerk neue Wege wandeln durfte und musste, und dass er hiermit der Dichtkunst eine ganze, bisher ungeahnte Welt eröffnet hat, in welcher, wie er selber sagt, „ewig neu zu erfinden sein wird.“

Ausgeschlossen bleibt dagegen jede technische Abhandlung; dass Wagner unsere Ausdrucksmittel in musikalischer und dichterischer Beziehung bereichert hat, ist nicht das Wesentliche; der beste Beweis hiervon ist, dass seine Erfindungen auf den Gebieten der Harmonisation, Instrumentation und Diktion bereits Gemeingut geworden sind, währenddem die Kunst, in deren Dienst er diese Neuerungen einführte, bis jetzt gänzlich unverstanden und einflusslos blieb.

I.

Geschichtliches.

Als Künstler und Mensch schreite
ich einer neuen Welt entgegen.

Richard Wagner.

Die erste und unerlässlichste Einsicht ist, zu begreifen, dass Wagner von allem Anfang in erster Linie dramatischer Dichter war; die zweite, dass seine dramatische Begabung von Hause aus in einem speciellen, individuellen Gestaltungstriebe sich kund gab, bei welchem Wort und Ton als gleich nothwendig sich bethätigten.

Als Kind hat ihn von allen Unterrichtsgegenständen die Dichtkunst am meisten begeistert, und zwar vor Allem die epische und die dramatische. Und als er ungefähr fünfzehn Jahre zählte, arbeitete er zwei ganze Jahre lang an einer grossartig angelegten Tragödie. Diese Thatsache ist höchst bezeichnend.

Wir sehen, dass die poetische Inspiration schon im zartesten Jünglingsalter nach der festen Gestaltung des Wortes und nach der bestimmenden Mitwirkung des Auges verlangte. Wir haben also einen Seher vor uns, das heisst einen Dichter, im Gegensatz zu dem blos musikalisch angelegten Menschen, dessen Vorstellungswelt eine ganz neblige sein kann und selbst bei genialen Tonkünstlern häufig ist. — Als diese Tragödie aber vollendet war, fasste der Jüngling den Entschluss, sie mit Musik zu versehen; er empfand, dass er seine dramatische Absicht ohne die Mitwirkung der Musik nicht voll verwirklichen könnte. — Eine poetisch-dramatische Idee ist also der Grund des Werkes; diese Idee verlangt nach der fassbaren Gestaltung, die sie nur durch den Verstand und durch das Auge erlangen kann, das heisst, sie verlangt nach dem Worte und nach der leibhaften Darstellung auf der Bühne; ihr Gefühlsinhalt ist aber ein

derartiger, dass er unbedingt — um den Intentionen des Dichters gemäss in die Erscheinung zu treten — die volle Mitwirkung der Musik erfordert. Und wenn Wagner uns erzählt, „ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nöthige Musik selbst schreiben zu können“ (I, 9)¹⁾, so dürfen wir erkennen, dass einem musikalisch gänzlich Unerfahrenen dieses Vertrauen gewiss nur aus dem Gefühl eben der Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit der Musik erwachsen konnte.

Schon in diesem Erstlingswerke also erblicken wir bereits den ganzen Wagner; Anlage und Begabung treten scharf hervor. Nicht mit dem Talent musikalischer Wunderkinder tritt Wagner in das Leben, sondern die Befähigung zur Musik erwacht erst auf das Geheiss der Poesie. Die Dichtung, ihrerseits, ist nicht etwa als Textunterlage zu einem Tongemälde erdacht, sondern als eine deklamirte Tragödie, und erst als sie fertig ist, merkt der Dichter, dass seine poetische Absicht die Mitwirkung der Musik unerlässlich fordert, und dass seine Dichtung sie zulässt.

Diese besondere Art der dichterischen Anlage war also die Göttergabe, die Wagner mit auf die Welt gebracht hatte: er ist zugleich Dichter und Musiker.

Wollen wir aber nicht an der Oberfläche bleiben, sondern eine Einsicht gewinnen in das Wesentliche dieser Anlage, so dürfen wir nicht eher ruhen, bis wir erkannt haben, dass er nicht Dichter und auch Musiker ist, gewissermaassen als enthielte er in monströser Art zwei ausserordentliche Anlagen, sondern, dass im tiefsten, verborgensten Grunde gerade dem poetischen Gestaltungstrieben musikalische Sehnsucht zu Grunde liegt, und dass die Musik, welche dann als Ausfluss der Dichtung — wie Duft aus den Blättern und Blüthen eines Baumes — entströmt, doch recht eigentlich der gestaltende, wenn auch unsichtbare Saft dieses Baumes ist. Wir werden bald ausführlicher hierauf zurückkommen; aber man kann es gar nicht oft genug wiederholen; denn hiermit

1) Citate ohne nähere Bezeichnung beziehen sich ausnahmslos auf: Richard Wagner's Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch.

ist der Schlüssel zu der Erkenntnis der ganzen Erscheinung Wagner's gegeben.

Für das Erste genügt es, ganz unzweifelhafte Zeugnisse dieser Uranlage jenem ersten Werke aus den Kinderjahren entnehmen zu können. Diese Zeugnisse sind um so werthvoller, als bald darauf eine missverständnisvolle Zeit folgte.

Aufgabe einer Lebensschilderung ist es, zu zeigen, durch welche Verkettung von Umständen Richard Wagner, einige Jahre nach der Abfassung seiner ersten Tragödie, Kapellmeister und Opernkomponist wurde. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, dass die Missverständnisse, die noch heute jeder vernünftigen und gerechten Auffassung der Werke des grossen Wort-Tondichters einen mächtigen Damm entgegensetzen, zum allergrössten Theil aus den zufälligen Äusserlichkeiten jener kaum fünfzehnjährigen Episode sich herleiten. Es handelt sich um die Zeit zwischen 1834 und 1849. — Dieser verhältnismässig so kurze Abschnitt des Lebens, die Übergangszeit zur Reife, die Sturm- und Drangperiode, hat Wagner in den Augen der Welt ein für alle Mal zum berufsmässigen Musiker und zum Opernkomponisten gestempelt. Dass er in der ganzen zweiten Hälfte seines Lebens, trotz aller Entbehrungen der Verbannung, niemals mehr Kapellmeister wurde, noch eine Oper zu schreiben unternahm, und dass er sogar seine von ihm persönlich einstudirten grossen Werke stets von Anderen dirigiren liess, das wird einfach übersehen. Und doch, will man Äusserliches zur Richtschnur nehmen, so sollte man wenigstens konsequent sein.

Befestigt wird der irrite Standpunkt namentlich dadurch, dass Wagner während jener Übergangszeit selber in einem Wahn befangen war. Er wollte für die Opernbühne schreiben und glaubte wirklich, seine Werke seien „Opern“, im landläufigen Sinne des Wortes. Sie waren es aber nicht. — Für seine eigene Entwicklung war dieser Irrthum von verhältnismässig geringem Belang; denn mit jedem neuen Werke machte er einen mächtigen Schritt vorwärts zur Erkenntnis seiner selbst und des neuen Dramas, welches er der Welt zu offenbaren bestimmt war. Gerade in diesen Werken und

durch dieselben verschaffte er sich Klarheit und überwand er den Irrthum. — Wollen aber auch wir uns Klarheit verschaffen in Bezug auf Wagner's grosse Kunstwerke der letzten Zeit, so ist vor Allem nöthig, dass auch wir den Irrthum überwinden, der uns glauben lässt, Wagner's Werke aus der ersten Periode seien lediglich Opern. Das Bezeichnende an ihnen ist gerade, dass nur ihre äussere Gestaltung der Opernform angehört, während des Dichters Genius — schon vom allerersten Werke an — in diese Form einen Inhalt hinein zu zwängen sucht und auch wirklich hineinzwängt, den sie nicht fassen kann. Diese Werke stellen die ersten Schritte dar zur Auffindung der vollendeten Form für das neue Wort-Tondrama.

Da ich nun gerade die starre Äusserlichkeit bekämpfe, welche mit einem blossen Worte, mit einer Benennung, ein Urtheil auszusprechen vermeint, so bin ich selbst weit entfernt, auf einen Namen zu grossen Werth zu legen. Besteht Einer darauf, diese Werke Opern zu nennen, so mache ich ihm das Recht hierzu nicht streitig; der äusseren Gestalt nach sind sie ja Opern, und Wagner hat sie selber fast immer so bezeichnet. Wenn ich sie nicht Opern, sondern Dramen nenne, so geschieht das lediglich, um die Aufmerksamkeit auf den inneren Kern zu lenken und um eine Erkenntnis anzubahnen.

Von 1833 bis 1848 entstanden nun die ersten acht Werke, und zwar stets in Paaren und in Zwischenräumen von etwa fünf Jahren: Die Feen und Das Liebesverbot, Rienzi und Der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, Siegfried's Tod, und Friedrich der Rothbart.

Jeder aufmerksame Beobachter wird dieses paarweise Auftreten bemerkt haben; und wenn eine nähere Betrachtung ihm gezeigt hat, dass die beiden Werke eines jeden Paars in einem gewissen Sinne sich antagonistisch gegenüberstehen, in einem anderen Sinne ergänzend, so wird er mit Recht die Überzeugung gewinnen, dass diese Erscheinung keine

zufällige ist. Eine weitere Bestätigung wird er durch Hinzunahme der unausgeführt gebliebenen Entwürfe finden. Denn dann sehen wir, dass jener Antagonismus, welcher in dem ersten Paare, *Die Feen* und *Das Liebesverbot*, schon deutlich ausgesprochen war, in dem letzten Paare, *Siegfried's Tod* und *Friedrich der Rothbart* (beide aus dem Jahre 1848), zu der absoluten Gegenüberstellung eines Musikwerkes und eines gesprochenen Schauspieles herangewachsen war. — Dieses paarweise Auftreten so stark kontrastirender Schöpfungen, welche man kaum demselben Autor zuschreiben würde, reizt uns — mit Recht — wie ein hohes Räthsel. Wir vermuthen, dass die Erscheinung tief begründet sein muss. Dem ist auch so.

Ich weise den Leser auf den richtigen Weg zum Verständnis der räthselhaften Erscheinung, wenn ich sage, dass es sich hier gewissermaassen um einen Konflikt zwischen dem Dichter und dem Musiker handelt. Diese Aussage ist keine ganz buchstäblich richtige; zur vorläufigen Orientirung kann sie aber gute Dienste leisten.

In jener Zeit also, welche bis 1848 reicht, sehen wir Wagner eine grosse Anzahl Bühnenwerke schaffen und entwerfen. Dass alle diese Werke aus rein dramatischer Inspiration hervorgingen, und folglich eine einzige Reihe mit den späteren bilden, werden wir bald erkennen. Zwei Merkmale aber charakterisiren sie und unterscheiden sie von den folgenden: ihre äussere Gestalt wird durch die Benutzung der vorhandenen Opernform bestimmt; ihr innerer Gehalt strebt zwar nach jenem vollkommen erschöpfenden Ausdruck, den nur die Verbindung von Dichtkunst und Musik zu geben vermag, — da aber das Geheimnis der innigen Verschmelzung beider noch nicht gefunden ist, so entstehen Schwankungen in der Anwendung dieser Ausdrucksmittel, und wir erhalten eine Reihe von Werken, in denen das Verhältnis von Dichtkunst und Musik die verschiedensten Stufen durchschreitet, von dem reinen „Musikdrama“ *Rienzi* an bis zu dem nur noch recitirten *Friedrich Rothbart*. — Die äusseren Zufälligkeiten der Gestaltung sind von zu geringem Belang, als dass

wir uns jetzt von ihnen aufhalten lassen könnten; und eine wahre Schätzung der Bedeutung dieser Werke werden wir erst in der Folge gewinnen. Gehen wir also gleich weiter, und sehen wir zu, was in dem Jahre 1848 geschah.

Die dramatischen Grundideen verlangen bei Wagner das Zusammenwirken von Dichtung und Musik. Wie sollen diese zwei Sprachen nun völlig harmonisch und zu einem einzigen Ausdrucke verschmelzen, und zwar derart, dass keine von beiden eine Beeinträchtigung erleidet, vielmehr jede erst recht uneingeschränkt nach ihrer Eigenart sich entwickeln kann? Das war das Problem. —

Bis 1848 suchte Wagner die Lösung wo sie auf den ersten Blick zu liegen schien, nämlich in einem „wie?“ „Wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden, dramatischen Ausdruck zusammenwirken?“ — Dass sie es können, bezweifelte er nicht. Er stellte sich ja auch keine theoretische Frage; in seinen Werken suchte er sie durch die That zu lösen. Jede dramatische Idee, die ihn anregte, war ihm recht; zu der Darstellung auf der Bühne musste aber unbedingt stets Wort und Ton herangezogen werden; erst ihr Zusammenwirken konnte seinem dramatischen Empfinden genügen. Mit jedem neuen Werke entstand aber von Neuem die Frage nach dem „wie“?

Ganz ähnlich hatte sich Gluck die Frage gestellt; er suchte sie durch eine gewissenhafte Vermählung von Ton und Wort zu beantworten; der Erfolg war nur eine Reform der Oper, nicht die Geburt eines wahren Dramas. Mozart hatte in Theilen seiner herrlichen Opern das Problem that-sächlich gelöst, aber ganz unbewusst und ohne dass ein einziger Mensch es gemerkt hätte. Wagner ging nun insofern denselben Weg wie Mozart, als er zuerst unbewusst die Lösung häufig fand; mit anderen Worten, er ging den Weg des echten, genialen Künstlers. Ihm konnte dieser Erfolg aber unmöglich genügen, weil er eben nicht, wie Mozart, nur Musiker, sondern auch Dichter war, und vor allem, weil

jedes seiner Werke aus einer tiefen dramatischen Idee entsprang, welche auf der Bühne lebendig werden sollte. Er vermochte es nicht, Musik zu einem Text zu schreiben, sondern Dichtung und Musik mussten innig vermählt aus einem einzigen Quell entströmen, dem Drama. Im Herzen des Poeten Wagner waren sie auch von jeher eins. In der Ausführung aber stellten sich Ungleichheiten ein und ein Schwanken im Gebrauche der Ausdrucksmittel; zum Theile rührten sie von der ganzen Beschaffenheit unseres Begriffes „Oper“ her, zum Theile aber von einem tiefer liegenden Grunde. Auf diesen kam nun Wagner im Jahre 1848.

Als er nämlich nach Vollendung des fast rein musikalischen Werkes *Lohengrin* an die Gestaltung eines neuen Dramas, *Friedrich der Rothbart*, ging, bemerkte er, dass dieses gar keiner Musik bedürfe, was für Wagner gleichbedeutend war damit — dass es gar keine Musik zuliesse. Und da ging es ihm plötzlich auf, dass das Problem selbst ganz falsch gestellt sei. Er sah ein, dass es sich nicht um ein „wie“, sondern um ein „was“, handele! Nicht so darf man fragen: „wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden Ausdruck zusammenwirken?“, sondern: „was ist der Gegenstand, der eines so erhabenen Ausdruckes bedarf? und der ihn folglich für seine künstlerisch vollendete Darstellung erheischt?“ Das „wie“ ist im Verhältnis ganz nebensächlich und entzieht sich vielleicht jeder dogmatischen Beantwortung.

Ich bitte den Leser, sich der grossen principiellen Bedeutung dieser veränderten Fragestellung recht klar bewusst zu werden. Denn aus diesem „was?“ entsprang die neue und vollkommenste dramatische Kunst; eine Kunst, die sich nicht nur durch die Wahl der Ausdrucksmittel, sondern im Gegentheil vor Allem durch ihren — die neuen Ausdrucksmittel bedingenden — Inhalt von den anderen Formen des Dramas unterscheidet. — Sowie die Frage klar gestellt war, war auch die Antwort da. Wie sollte der Mann, der vor bereits zehn Jahren, in der Konception des *Fliegenden Holländers* sie unbewusst gegeben hatte, die Antwort jetzt nicht gleich finden? Sie kam wie eine plötzliche

Offenbarung: „Ein Inhalt, der einzig dem Verstände fasslich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mittheilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt Dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.“ (IV, 388).

In diesen wenigen Worten liegt die ungeheure That von Wagner's Leben.

Indem die unmittelbare Veranlassung zu dieser Einsicht aus der Beschäftigung mit Friedrich der Rothbart hervor- ging, wurde das Jahr 1848 zu dem Wendepunkt in der Geschichte von Wagner's künstlerischem Schaffen. Gerade so wie das Leben, wird auch das künstlerische Schaffen durch das Jahr 1848 in zwei scharf geschiedene Perioden getrennt. Jede umfasst fünfunddreissig Jahre. Die erste ist die Periode des unbewussten, die zweite die des bewussten künstlerischen Wollens. —

Nichts kann mehr irreführen als die übliche Eintheilung von Wagner's Bühnenwerken in drei Gruppen, wovon die erste bis inklusive Rienzi reicht, die zweite den Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, die dritte die späteren Werke umfasst. Anstatt das Verständnis zu fördern, gehört diese schon überall eingebürgerte Redensart von den „drei Manieren“ zu jenen oberflächlichen Gedankenlosigkeiten, welche die Einsicht in Wagner's so einfachen Lebensgang geradezu unmöglich machen. Die Unstichhaltigkeit jener Eintheilung geht schon zur Genüge daraus hervor, dass der Fliegende Holländer in fester Gestalt bereits dastand, ehe Rienzi fertig komponirt war, und dass Wagner zwischen dem Fliegenden Holländer und Tannhäuser die Saracenie schrieb, welche sich dem Rienzi wieder näherte. — Geht man auf den Grund, so sieht man Wagner's Drang nach dramatischer Gestaltung von seiner Kindheit an, in einer einzigen, geraden Linie sich bewegen; gegen die grossartige Einfachheit dieses

Gestaltungstriebes verschwinden die äusseren Zufälligkeiten, und wer Wagner schildern will, hat ihre Nichtigkeit aufzudecken. Die Eintheilung in zwei Perioden entspricht dagegen einem inneren Vorgange, sie bringt eine tiefe Wahrheit zum Ausdrucke. Wagner selber sagt: „Als ich den Friedrich — — mit vollem Wissen und Wollen aufgab, — — hatte ich eine neue und entscheidende Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung angetreten, die Periode des bewussten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewusster Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite.“ (1851.)

Die folgenden Werke, geschaffen auf der Grundlage jener oben erwähnten Einsicht und befreit von dem Ge-
spenst der Oper, offenbarten nun diese „neue Welt“.

Waren diese zwei Perioden durch eine mathematisch scharfe Linie geschieden? Nein, das wäre psychologisch unmöglich. Zuerst bestürmten neue dramatische Ideen den Dichter, der vom plötzlich hereingebrochenen Lichte noch geblendet, sie nicht zu vollendet Gestaltung zu führen vermochte, der uns aber in Wieland der Schmied und Jesus von Nazareth herrliche Zeugnisse aus jener Zeit hinterlassen hat. — Dann erkannte er die Nothwendigkeit der Sammlung; und in der nun folgenden Reihe von Schriften verschaffte sich der Meister volle Klarheit über die Bedeutung und die Tragweite der von ihm selbst vollbrachten That. Kunst und Revolution (1849), Das Kunstwerk der Zukunft (1850), Oper und Drama (1851), sind eigentlich Selbstgespräche. (Wer hätte sie damals verstehen sollen? wir wissen ja auch, dass sie von Niemandem verstanden wurden.) Erst mit Eine Mittheilung an meine Freunde (1851) wendet er sich wieder an die Welt; jetzt aber nicht mehr, wie vor 1848, an die gesammte Mitwelt, sondern eben nur an seine Freunde, das heisst, an Diejenigen, die mit ihm „einer neuen Welt entgegenschreiten“

wollen.“ Dann erst nahm er das dramatische **Schaffen** wieder auf.

Man sieht aber ein, dass die genannten Schriften **einen** integrierenden Bestandtheil des künstlerischen Schaffens **bilden**. Hier erst gelangte Wagner zum Bewusstsein seiner **eigenen** Bedeutung, und auch wir können wohl nicht anders als durch ein Versenken in diese Schriften ein erschöpfendes Bewusstsein davon erlangen, was Wagner ist. Denn wenn auch die durch Wagner geschaffene, neue dramatische Kunst **organisch** aus den älteren Kunstformen hervorgegangen ist, so muss ihr doch der Boden geschaffen werden, was nur durch das Verständniss des Angestrebten möglich ist. Wagner „schreitet einer **neuen** Welt zu“; nirgends in der alten kann seine Kunst wirklich gedeihen, vor Allem dort nicht, worauf sie meistens angewiesen ist, auf den Opernbühnen; und Bayreuth ist nur eine möglichste Annäherung an das Erträumte. Diese Schriften, von Wagner verfasst auf der Sonnenwende zwischen zwei Lebensperioden, sind der richtige Weisheitsborn für uns Alle, die wir auf der Scheidewand zwischen zwei Welt- und Kunstepochen stehen.

Für den näheren Zweck dieses Kapitels ist aber vor Allem die Einsicht wichtig, dass wir erst von diesem Ruhepunkte aus einen klaren Überblick über das gesamte dramatische Schaffen des Meisters gewinnen, sowohl über das vorangegangene wie über das nachfolgende.

Desswegen soll der nun folgende Abschnitt einer näheren Betrachtung des Hauptergebnisses dieser Schriften bezüglich des Wort-Tondramas gewidmet sein. Erst wenn wir darüber Klarheit erlangt haben, werden wir die einzelnen Werke untersuchen, und zwar stets von diesem Standpunkte des mit vollem Bewusstsein erkannten und gewollten Kunstwerkes aus; dann werden wir einsehen, dass die Werke der ersten Periode der Ausdruck des inneren Strebens nach dem deutlich Geahnten, aber noch nicht logisch Erfassten sind, und hierdurch werden wir wiederum für die Beurtheilung der Werke der zweiten Periode eine breitere und fruchtbarere Basis gelegt haben.

II.

Die Lehre vom Wort-Tondrama.

Erlösung dem Erlöser!
Richard Wagner.

Die Betrachtung, welche wir jetzt der grossen That des Jahres 1848 widmen müssen, der „Bestimmung des Inhaltes dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat“, wird eine kurze sein. Der Zweck dieser Schrift ist nur, einzuführen, anzuregen; der Kenner möge mir also verzeihen, wenn vieles Wichtige übergangen wird; es geschieht mit Absicht. Auf Manches wird übrigens an anderen Stellen aufmerksam gemacht. Hier soll nur so viel vorgebracht werden, wie zur Beleuchtung der betreffenden Frage unerlässlich nothwendig ist.

Eigentlich giebt es drei reinmenschliche Kunstarten, wie Wagner, in dem „Kunstwerk der Zukunft“ ausführlich darthut: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst. Aus dem Zusammenwirken dieser drei entstand das antike Drama. — Die Jahrtausende haben die Ausdrucksmittel, über welche diese Kunstarten verfügen, erweitert, geändert; vor Allem die der Tonkunst, welche, einem „tief innerlichen Bedürfnisse der ganzen modernen Menschheit zu Folge,“ aus dürftigen Anfängen zu einer gewaltigen Macht angewachsen ist. Das vollkommene Drama wird aber auch jetzt nur durch das Zusammenwirken dieser Drei entstehen können (wobei wohl zu bemerken ist, dass man unter Tanzkunst die Mimik, also auch die Gebärde, im weitesten Sinne, zu verstehen hat). — Dass dem so ist, ergiebt sich schon aus dem Begriffe eines „vollenommenen“ Dramas, als welches nur ein solches zu gelten hat, das sich an den ganzen Menschen wendet.

Um uns aber von dem ganzen Menschen eine deutliche Vorstellung zu machen, müssen wir ihn als aus zwei Theilen zusammengesetzt denken; alle Denker der Welt, wie verschieden ihre Terminologie auch gewesen sein mag, haben das anerkannt. Die thatsächliche Einheit des Individuums wird dadurch nicht negirt. — Es giebt einen logisch denkenden, sinnlich ergreifenden Menschen, und es giebt einen intuitiv erfassenden, im Gefühl sich kund gebenden, dem Auge und der Vernunft aber sich gänzlich entziehenden Menschen. — Tritt man nun an diese Erscheinung nicht vom philosophischen, sondern vom künstlerischen Standpunkte heran, so fasst man sie am allerklarsten mit Wagner folgendermaassen zusammen: „Der Mensch ist ein äusserer und ein innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äussere, dem Ohr der innere Mensch dar.“ (III, 78.) Häufig nennt auch Wagner den äusseren Menschen den „Leibes-“, den inneren den „Herzensmenschen.“ — Zwischen diesen beiden, Auge und Ohr, steht aber vermittelnd der Verstand, dessen der Sinnlichkeit sich zuwendende — oder mit anderen Worten „künstlerische“ — Thätigkeit die Phantasie ist. Wir gelangen also auch hier zu einer Dreifaltigkeit: Auge, Ohr und Verstand, deren Parallelismus mit der vorigen, Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, ein ganz strenger ist.

Die Grundanschauung Wagner's ist nun folgende: „Wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muss auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein.“ (III, 81.)

Man mag diese Anschauung theilen oder nicht, jedenfalls hat man kein Recht, über Wagner zu reden, wenn man sie nicht kennt und vollkommen begriffen hat; denn sonst weiss man gar nicht, was er in seinem Kunstwerke erstrebte.

Wie verhalten sich nun unsere gewöhnlichen Vorstellungen von Musiker und Dichter zu jener soeben gegebenen Definition des „ganzen Menschen?“

Unter Musiker verstehen wir fast ausnahmslos einen Künstler, der ausschliesslich an das Ohr sich wendet, also ausschliesslich an den Herzensmenschen. Der Dichter, wenn er nur zum Gelesenwerden schreibt, wendet sich ausschliesslich an die Phantasie; ist er Bühnendichter, so gebraucht er wohl das Ohr als Organ zur Mittheilung der Verstandessprache, in Wahrheit wendet er sich aber nur an die Phantasie und an das Auge. — Vereinigt, wenden sich Dichter und Musiker an Auge und Ohr im Tanz, an Phantasie und Ohr im Liede. — Für unseren augenblicklichen Zweck genügt es festzustellen, dass, wenn, wie soeben behauptet, der dramatische Dichter an Phantasie und Auge, der Musiker an das Ohr sich richtet, Beide vereint sich an den „ganzen, vollkommenen Menschen“ wenden würden; wobei wohl zu bemerken ist, dass der Dichter nicht nur durch den Verstand auf die Phantasie wirkt, sondern auch als Seher, dem Auge die greifbare Gestalt auf der Bühne und die bestimmende Gebärde giebt. Und in diesem Sinne können wir die Behauptung aufstellen: das vollkommene Drama verlange die Zusammenwirkung von Dichter und Musiker.

Wie aber haben wir uns dieses Zusammenwirken vorzustellen? Es ist absolut nothwendig, hierüber bis zur vollen Klarheit vorzudringen.

Der Dichter ist der Erfinder, der Erzähler, der Seher; er ist, wie Wagner sagt, der „Wissende des Unbewussten,“ der Absichtsvolle: dass heisst also, er ist derjenige, der von der sichtbaren, denkbaren Welt ausgeht, um an der Himmelsleiter der Phantasie ihr zu entsteigen. Und wohin gelangt er da? In die Welt des Gefühls. „Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren.“ (IV, 100.) — Die Musik dagegen besitzt keinen irgendwie gearteten Anknüpfungspunkt mit der sichtbaren

Welt, „sie ist geradeweges eine Offenbarung aus einer anderen Welt“ (VII, 149), oder wie Schopenhauer sagt: „sie offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die des Menschen Vernunft nicht versteht.“ Nichts ist irriger als die Annahme, dass die Musik irgendwie ein Ausfluss der Phantasie sei; ihre Welt ist die gestaltlose Welt des Gefühles; aber „aus der Allgemeinheit der Sprache der Musik entspringt es, dass unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten“ (Schopenhauer). Hier also ist der Berührungs punkt! Der Dichter — oder sagen wir lieber, der dichterische Theil eines jeden Menschen — erfasst das ihm von der Anschauung und dem Verstande Gegebene, um aus diesem Stoffe eine neue Welt sich zu erbauen; diese Thätigkeit heisst Phantasie; der Drang hierzu, die erforderliche „Erregung der Phantasie“, erwächst ihm aber aus der Sehnsucht seines Gefühlsmenschen, jenem Undenkbaren und Unsichtbaren, — jener „anderen Welt,“ welche er im Busen trägt, — Gestalt zu geben.

Nun aber hat diese „andere Welt“, welche weder dem Auge noch dem Verstande zugänglich ist, doch eine Sprache, und zwar eine ganz unvermittelte, „das innerste Wesen offenbarende,“ eine Sprache die „so unverständlich sie nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verständnis in sich schliessen muss, als eben jene Gesetze sie enthalten“ (VII, 150); diese Sprache ist die Musik. Die Musik wendet sich aber auch ausschliesslich an den „anderen, inneren“ Menschen. Dem äusseren vermag sie nicht sich unmittelbar mitzutheilen. Und gerade so wie wir vorhin sahen, dass der Verstand vermittelnd zwischen Auge und Ohr steht, erkennen wir, dass die Phantasie und ihre Gebilde zwischen dem äusseren und dem inneren Menschen vermitteln. Die Sehnsucht des inneren Menschen ist es, welche den äusseren zu dichten veranlasst; hier allein begegnen sich beide. Will aber der Dichter der Sehnsucht des inneren Menschen im höchsten Maasse gerecht werden, so wird die

Schöpfung seiner Phantasie eine solche sein, dass dieser sich mit seiner eigenen und einzigen Sprache, der Musik, in ihr wird ergehen können. Gewiss offenbart sich der innere Mensch in aller Kunst, aber mit Ausnahme der Musik immer nur indirekt, wie in einem Spiegelbilde, und speziell im recitirten Drama auf der Spiegelfläche eines bewegten Wassers, welches ihn nie ganz rein zeigt, sondern ihn durch allerhand verzerrte und tanzende Linien hindurch errathen lässt, denn hier kann die innerste Seele nur auf dem Umwege der Verstandes sprache und durch die Rückschlüsse, welche die materiell vollführten Thaten auf sie gestatten, sich kundgeben. Will aber der innere Mensch sich nicht daran genügen lassen, so muss er sich auch mit seiner eigenen Sprache an dem Gedichte betheiligen, und diese Sprache ist eben die Musik.

Wäre nun Musik wirklich nur Mathematik, wie Einige haben behaupten wollen, so bestünde hier gar kein Problem. Eine Diskussion ist aber über diese principielle Frage ganz überflüssig, da wir das lebendige Zeugnis des eigenen Herzens besitzen, dass Musik „Ausdruck“ ist. Und da entsteht nun in der That ein Problem: wie soll dieser nie endenden Sehnsucht der Musik nach sichtbarer Gestaltung, nach greifbaren Wesen, die sie umarmen und zu ihren Regionen reinen Gefühlslebens mit hinaufziehen kann, entsprochen werden? — Wie weit der Mensch, in Folge einer geradezu kunstfeindlichen, formellen Kultur sich in dieser Beziehung verirren konnte, ersehen wir aus der „Oper“. Denn in der Oper, wie sie, auf einer falschen Grundlage errichtet, geschichtlich aufgewachsen ist, erleben wir das Unding: eine absolute Musik, die sich also nur an den Gefühlsmenschen wendet, aufgepropft auf ein Gedicht, welches sich schon erschöpfend an den Verstandesmenschen richtet, und welches, mit Ausnahme von einer Anzahl lyrischer Momente, in gar keiner Beziehung zu der unsichtbaren Welt der Musik steht. In der Oper ist überhaupt die Musik das Äusserliche, der Auf putz, so zu sagen, des Ganzen, während sie ihrem tiefsten Wesen nach dazu berufen ist, immer und überall das Innerliche zu sein. — Mit dieser letzten Erkenntnis ist uns aber

auch der Weg zur Lösung des Problems gewiesen: nicht kann man verlangen, dass die Musik zu einem beliebigen Text „Ausdruck“ liefere, wie das in der Oper thatsächlich geschieht, sondern die Dichtung selber — sowohl in den Bildern, die sie dem Auge bietet, wie auch in den Gestaltungen und Ereignissen, mit denen sie den Verstand bahnt — die Dichtung muss ganz und gar aus der Sehnsucht des inneren Menschen hervorgehen, das heisst, sie muss aus dem Geiste der Musik geboren werden. Der innere Mensch, die Musik — das sind hier die Gesetzgeber. Nur wenn Dichter und Musiker das wissen, kann ihr Zusammenwirken ein erspriessliches sein, und vermögen sie es, ein einheitliches, vollkommenes Wort-Tondrama zu schaffen.

In diesem Drama nun setzt die Musik unsere Seele in ganz unmittelbare Berühring mit der Seele des betreffenden Handelnden, dessen leibhaftige Erscheinung und Schicksal uns durch Auge und Verstand bekannt wurden; sie offenbart uns den inneren Menschen. Nicht blos den „inneren Menschen“ aber offenbart sie uns, sondern überhaupt die innere Welt, also das Alles, was dem logischen Verstande unzugänglich, hinter jeder Erscheinung, hinter jedem Vorgange steckt, und was unsere Seele empfindet, ohne dass die Wortsprache es jemals zum Ausdrucke bringen könnte. Mit anderen Worten: die Musik offenbart nun das Ewige, das ewig Unaussprechliche an dem Gleichnisse, welches die Dichtung dem Auge und dem Verstande vorführt.

Dass das höchste Drama nur eines sein kann, welches den beiden Seiten unserer geheimnisvollen Natur in der angedeuteten Weise gerecht wird, und dass es folglich nur aus dem Zusammenwirken von Dichter und Musiker hervorgehen kann, dürfte selbst nach so kurzen Ausführungen einleuchten. Das zuletzt Gesagte ist aber noch nicht präcis genug. Damit die theoretische Erkenntnis, dass die dramatische Dichtung aus dem Geiste der Musik geboren werden muss, praktisch verwertbar werde, muss sie dem logischen Verstande des Künstlers auch in einer praktischen, fassbaren Form vorgeführt werden. Erst dann ist die Natur des Wort-Ton-

dramas klar erkannt und vermögen wir die Lebensbedingungen des neuen Kunstwerkes zu überblicken, welche natürlich ganz andere sein werden wie die von Kunstwerken, welche sich nur mit Bruchtheilen unserer Natur befassen. — Die Antwort hierauf wird uns aber am klarsten und überzeugendsten zu Theil, wenn wir nun zu Richard Wagner und zu der Be- trachtung seiner geschichtlichen Entwicklung zurückkehren.

Was das vollkommene Wort-Tondrama, geboren aus dem Geiste der Musik, anbelangt, so hat Richard Wagner die Intuition desselben mit auf die Welt gebracht. Es ist nicht wahr, dass er auf dem Wege der Reform der Oper zu diesem Begriffe des „Kunstwerkes der Zukunft“ gekommen sei; nebenbei gesagt ist der Gedanke, dass man durch Herumbessern an einer solchen Missgeburt wie die Oper zu der Vorstellung des erhabensten aller Kunstwerke gelangen könne, an und für sich eine logische Verirrung. Wir haben gesehen, dass er bereits als Schulkind das Drama sich gemäss den grossen Linien des soeben Dargelegten dachte. Von Anfang an drängt seine dichterische Phantasie mit Un- gestüm bis mitten in jene Gefühlswelt vor, wo der Gedanke und das Wort in Musik aufgehen müssen, — und das unermesslich tiefe Meer dieser musikalischen Gefühlswelt strebt mit nie endender Sehnsucht nach klarer Gestaltung, nach Mittheilung, nach der freien Ausdehnung, die ihr nur werden kann, wenn sie, vermöge der Phantasie, erst den ganzen Menschen auf ihren Fluthen hat mitreissen können. Dieses wie noch kein Früherer zu empfinden, war Wagner von den Göttern gegeben. Gerade dieses ist das Bezeichnende, das, was seiner Physiognomie als Dichter das individuelle Gepräge aufdrückt. — Wagner hat von Kind an, sein ganzes Leben hindurch, nie etwas Anderes als das Drama gewollt; das Drama aber war für ihn immer ein Werk, welches sich an den ganzen Menschen, an den äusseren und an den inneren, wenden sollte.

Anders verhält es sich mit dem zweiten Punkte: wie ein

solches Drama tatsächlich verwirklicht werden sollte. Das war ein Problem, welches wohl nur unter Zuhilfenahme der überlegenden Vernunft zu lösen war. Das heisst, in erster Linie kam natürlich die Praxis, mit anderen Worten, die Beispiele, an denen die Überlegung stattfinden konnte; denn durch reine, abstrakte Vernunft lässt sich nicht die geringste Erkenntnis bezüglich der Kunst erreichen. Und auch die tiefe Einsicht in das Wesen aller Kunst, welche Wagner in Folge seiner seltenen Kenntnis der griechischen Dramatiker, des Shakespeare, und, auf der anderen Seite, der in Beethoven ihren Höhepunkt erreichenden deutschen Musik besass, konnte nur seinen Geist erweitern und seinen Blick schärfen; die Lösung brachte sie nicht. Seine berufsmässige Beschäftigung mit der Oper, welche ihn vertraut machte mit Allem, was auf diesem Gebiete geschaffen worden war, konnte ihm höchstens zeigen, dass nach dieser Richtung hin Nichts zu hoffen war; selbst die Wunderthaten eines Mozart mussten eher verwirrend wie klarend wirken, bis eben das Geheimnis entdeckt war. Er musste sich selbst die Beispiele schaffen. Erst als er in einer Reihe von Werken dies gethan, und auf intuitivem Wege bis dicht an die Lösung herangetreten war, erst dann kam die Erkenntnis. Dann trat der Augenblick ein, wo, um eine dauernde Brücke zwischen den beiden Theilen der menschlichen Natur zu schlagen, die Thätigkeit der trennenden und bindenden Vernunft in Anspruch genommen werden musste, — es bedurfte einer klaren Einsicht. Und zu dieser klaren Einsicht gelangte Wagner erst nach vielen Jahren, genau am Mittelpunkte seines Lebens, im Jahre 1848.

Diese Einsicht war folgende:¹⁾ „(10) Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen: sie drückt den von unserer,

¹⁾ Anmerkung: Um dem Leser das Verständnis dieser wichtigen Stelle zu erleichtern, habe ich die Gliederung des Argumentes durch Zahlen sichtbar gemacht.

zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein-menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. (2^o) Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen: (3^o) die ihm nothwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdruckes besteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und (4^o) dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit der Wortsprache. (5^o) Nur aber dann kann diese Vermählung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache zu allernächst an das ihr Befreundete und Verwandte der Wortsprache anknüpft; genau da hat die Verbindung vor sich zu gehen, wo in der Wortsprache selbst bereits ein unabweisliches Verlangen nach wirklichem, sinnlichem Gefühlsausdrucke sich kundgibt. (6^o) Dies bestimmt sich aber einzig nach dem Inhalte des Auszudrückenden, in wiefern dieser aus einem Verstandes- zu einem Gefühlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verstande fasslich bleibt, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mittheilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomenten sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. (Folgerung aus diesen Prämissen:) Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist „das von aller Konvention [von allem Historisch-formellen] losgelöste Reinmenschliche.“ (IV, 388).

In einem früheren Theile des Kapitels sahen wir, in welchem geschichtlichen Zusammenhange Wagner zu dieser Erkenntnis gelangt war; es war bei der Beschäftigung mit Friedrich dem Rothbart. Jetzt aber, da wir uns Klarheit über das Wesen eines vollkommenen Dramas verschafft haben, werden wir sehr leicht begreifen, warum dasselbe ausschliesslich „das von allem Historisch-formellen, von aller

Konvention losgelöste Reinmenschliche“ darstellen kann. Diese Bedingung, diese Bestimmung des dichterischen Stoffes stellt die Musik, stellt der „innere Mensch“!

Es ist aber so unbedingt nothwendig, dass dieser Punkt mit vollkommen überzeugender Klarheit erfasst wird, dass ich die Geduld des Lesers noch ein letztes Mal in Anspruch nehmen will.

Die unmittelbare Beteiligung des inneren Menschen mit seiner Sprache, der Musik, erkannten wir als Fundament des vollkommenen Kunstwerkes. Für den inneren Menschen existirt nun aber das Historische, das Konventionelle, das Zufällige gar nicht; nur für den Verstand sind diese überhaupt begreiflich und am allerdeutlichsten zeigt dies die Musik selbst, welche unfähig ist, irgend welches durch Verstand oder Auge fassbare Objekt darzustellen. „Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind einzig Gefühle und Empfindungen“ (IV, 387); „die Musik spricht nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen aller Erscheinung aus“ (Schopenhauer). — Nun kann man allerdings einwerfen: gerade auf Grund der konventionellen Gestaltung des Lebens können Vorfälle sich ereignen, welche Gefühle und Empfindungen in leidenschaftliche Aufwallung versetzen, — oder man kann sagen: wenn die Musik das innere Wesen aller Erscheinung ausspricht, warum denn auch nicht das Wesen eines historisch-formellen Vorganges? In der That herrschen gerade in Bezug hierauf die grössten, verwirrendsten Missverständnisse, sowohl bei den angeblichen Anhängern, als bei den Bekämpfern Richard Wagner's. Und doch ist die Sache sehr einfach, und man möchte in helle Verzweiflung über den Unverständ der Menschen gerathen, wenn man häufig jenen grossen Satz Wagner's so aufgefasst sieht, als solle im Drama nur das Mythologische behandelt werden, wo doch die Wahl des Stoffes zu Wagner's einzigem rein auf Mythos beruhenden Werke von der Zeit vor „Friedrich Rothbart“ her datirt und er später nicht nur die Legende, sondern auch das volle bürgerliche Leben auf die Bühne brachte. Gewiss finden wir das Reinmenschliche überall;

nach dieser Richtung hin enthält obige Bestimmung des Inhalten, welchen der Wort-Tondichter auszusprechen hat, gar keine Beschränkung. Der Heisshunger neuerer Komponisten nach skandinavischen Mythen, — als hätte Norwegen ein Monopol des Reinhenschlichen, ist einfach kindisch. Besagt wird aber durch jenen Satz, dass in dem vollkommenen Drama nur das Reinhenschliche an jedem Vorgang ausgesprochen werden kann, möge der Dichter nun seinen Vorwurf hernehmen, woher er wolle. Nur in dem Grade, in welchem es ihm gelingt, das Reinhenschliche eines beliebigen Stoffes zu erfassen und es so hell aufleuchten zu lassen, wie der glühende Eisenguss unter den Schlacken, so dass der Zuschauer, selber von aller Konvention losgelöst, nur noch in der Betrachtung des Reinhenschlichen versenkt bleibt, nur insofern er dies vermag, wird es ihm gelingen, ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen.

Der Grund ist offenbar.

Wir sahen, dass unser Kunstwerk aus der Sehnsucht des inneren Menschen, aus der Sehnsucht der Musik, hervor-
ging. Sehnte sich die Musik aber nach Gestaltung, so
sehnte sich der Dichter — von jeher — nach Aufgehen im
Gefühle. Von jeher war das Höchste, was ein Dichter er-
reichen konnte, die Ahnung des Reinhenschlichen. Wenn
nun beide Theile der menschlichen Natur sich entgegen-
kommen und umarmen sollen, wie könnten sie es anders,
als auf diesem einzigen, ihnen Beiden zugänglichen Boden
des Reinhenschlichen? — Es liegt hier eine gegenseitige,
doppelte Bedingung vor; jedes ist zugleich bedingend und
bedingt. Des Dichters Sehnsucht ist es, seine individuelle, zu-
fällige Gestalt in eine allgemeine, ewige Wahrheit aufgehen
zu sehen; das kann aber nur durch Aufgehen in den Geist der
Musik geschehen; und wenn Zufälliges, Konventionelles,
Formelles an dieser Gestalt noch haftet, so ist dieses Auf-
gehen unmöglich, da die Musik nur das Wesentliche, das
Allen Allgemeine auszudrücken vermag. Der innere Mensch
seinerseits sehnt sich nach Gestaltung; er will mit dem
äusseren Menschen direkt verkehren können; er will seine

eigene Sprache, die Musik, mit ihm reden, um ihn auf diese Art zu sich emporzuheben in die Welt des Unendlichen; das vermag er aber nur, wenn der Dichter das Auge mit Gestalten und den Verstand mit Situationen gefesselt hat, welche die Musik ganz umfassen kann. Gönnt man der Musik diesen unmittelbaren Verkehr mit dem inneren Menschen durch die Gestalten der Phantasie nicht, so kann sie nur mit sich selbst spielen und kann niemals ihre Bestimmung erfüllen, das Ewige im Vergänglichen, das Allgemeine im Einzelnen zu offenbaren; bietet man ihr jedoch einen Stoff an, aber einen Stoff, in welchem das Vergängliche wirklich vergänglich, d. h. historisch-formell, und das Einzelne wirklich zufällig und willkürlich, d. h. konventionell ist, so kann sie nichts mit demselben anfangen. Wir bekommen in diesem Falle was uns alle Opern bieten, ein Gedicht auf der einen Seite und eine Musik auf der anderen. Und wenn der Musiker Mozart oder Beethoven oder Gluck heisst, so hören wir jedes Mal, wenn im Laufe der nur für den Verstand begreiflichen Intrigen ein reinmenschliches Moment eintritt, herrliche Musik, und sind um so verwirrter und deprimirter, wenn wir gleich darauf in den willkürlichen, unmotivirten Zusammenklang von Wort und Ton zurückversetzt werden. — Dessenwegen muss das Wort-Tondrama aus der Sehnsucht des inneren Menschen, aus der Musik heraus geboren werden; und darum kann es auch nur das von aller Konvention, von allem Historisch-formellen losgelöste Reinmenschliche darstellen.

Die wichtigste Folge hiervon ist eine Verschiebung des ganzen Dramas nach innen. In Bezug auf die sogenannte „Handlung“ sind die Bedingungen im neuen Kunstwerke sehr wesentlich andere, als in dem recitirten Drama. Die äusseren Vorgänge, die hier den grössten Theil des Gedichtes ausfüllen, sind im Wort-Tondrama auf ein Minimum zu reduciren; die inneren Vorgänge dagegen, die der Wortsdichter nur andeuten oder beschreiben konnte, bilden nunmehr die eigentliche Handlung. Die Musik, gestützt auf unsere, durch Auge und Verstand vermittelte Kenntnis der Situation, führt uns das innere Leben ganz unmittelbar vor. Wenn

also das äussere Gebiet des neuen Dramas ein streng beschränktes ist, so ist dagegen seine Ausdehnung nach innen eine unermesslich weite, und es eröffnet dem Poeten bisher ungeahnte Möglichkeiten.

Mit dieser Bestimmung des Inhaltes ist die Frage, wie das volkommene Drama zu verwirklichen, wie das harmonische Zusammenwirken von Dichter und Musiker zu bewerkstelligen sei, erschöpfend beantwortet. Technische Regeln giebt es keine.

Nun wird auch klar, wesswegen Wagner in der Praxis so dicht an die Lösung des Problems herangetreten war, noch ehe seine Vernunft die klare Einsicht in den einfachen, aber verborgenen Sachverhalt erlangt hatte: seine Werke waren eben alle, vom ersten an, aus dem Geiste der Musik geboren; in allen seinen Gestaltungen war die Sehnsucht des inneren Menschen das Bestimmende gewesen! — Durch die klare, erschöpfende Vernunftseinsicht dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, gewann er aber für seine eigenen Schöpfungen einen ganz anders sicheren Boden und eine unvergleichlich verklärtere Gestalt; und der Welt schenkte er durch diese Einsicht die Kenntnis des höchsten Kunstwerkes.

Das war die That des Jahres 1848.

Diese Andeutungen werden, hoffe ich, genügt haben, um dem Leser eine Ahnung von der Bedeutung des gewöhnlichen, neuen Kunstideals zu geben. Er darf aber nicht glauben, dass eine derartige Offenbarung sofort „begriffen“ werden könne. Erst nach und nach wird Einem immer klarer, was damit gesagt worden ist. — Diese grosse künstlerische That möchte ich aber noch in einem Gleichnis zusammenfassen. Wir dringen dann vielleicht noch tiefer ein, als durch alle historisch-logische Darstellung. —

Wagner sagt von der Musik, sie sei die „erlösende Kunst“. Dieses schöne Wort verstehen wir nunmehr; ich brauche es nicht zu deuten. Ihre erlösende Allmacht kann die Musik aber erst dann entfalten, wenn der Dichter ihr das

Erlösungsbedürftige zuführt. Zu welchen nie geahnten Höhen sie dann uns emporzuheben vermag, wenn sie, befreit nun von den künstlichen Gesetzen ihres willkürlichen Mitsichselbstspiels, einzig unserer Erlösung aus dem Zeitlichen, aus dem Beschränkten lebt, das wissen wir aus Wagner's eigenen Werken. Gerade die sogenannte absolute Musik lag in Ketten, und in jeder ihrer bisherigen Verbindungen war die Musik — trotz alles gegentheiligen Scheines — die dienende Kunst. Jetzt ist die Musik das Wasser, welches vom Himmel fällt und den Quell der dichterischen Begeisterung nährt, und sie ist auch das unermesslich weite und tiefe Meer, in welches der Strom der Phantasie sich ergiesst. Wagner hat die Musik erlöst! Und man kann seine That nicht treffender und nicht erschöpfender kennzeichnen als mit den Schlussworten des Parsifal: „O höchsten Heiles Wunder — Erlösung dem Erlöser!“

Ja, die Erlösung der Musik! die Erlösung des inneren Menschen! — das war die grosse That Wagner's; die Erlösung der Musik in und durch das Drama.

III.

Die Dramen aus der Zeit vor 1848.

Das Verständnis meiner
Absicht ward mir immer deut-
licher zur Hauptsache.

Richard Wagner.

Wenn wir nun von diesem Standpunkt aus auf die Werke, welche vor 1848 entstanden sind, zurückblicken, so werden wir finden, dass wir ein ganz anderes Verständnis von denselben gewonnen haben. Wir werden jetzt in der Lage sein, eine Kritik an ihnen zu üben, welche mit dem üblichen Lob und Tadel Nichts gemein hat, sondern wo jede Aussage eine wirkliche Einsicht bedeutet.

Der Leser wird hoffentlich die Berechtigung des Anfangs ausgesprochenen Satzes bereits eingesehen haben: „Wagner bediente sich nur desswegen der Oper, weil er eines musikalisch-scenischen Apparates zur Verwirklichung seiner dramatischen Konzeptionen bedurfte und diesen in der Oper zu finden glaubte“. Nicht um eitle Wortfechtereи ist es mir zu thun; und, ich wiederhole es, ich leugne auch nicht, dass Wagner die ausdrückliche Absicht hatte, Opern zu schreiben; es ist aber unmöglich, die wahre Bedeutung der Werke aus der ersten Periode, sowohl an und für sich, wie auch namentlich für die Entwicklung Wagner's, richtig zu erfassen, wenn man nicht einsieht, dass sie in ihrem tiefsten Wesen sich von Allem, was wir sonst unter Oper verstehen, unterscheiden. Das ganz deutlich zu begreifen, ist die erste und wichtigste Einsicht in Bezug auf diese Werke der ersten Periode; sie dürfte sich aus dem Bisherigen schon als Ahnung ergeben haben; in dem Folgenden hoffe ich aber, diese Ahnung zur vollsten Überzeugung umgestalten zu können, um dann gleichzeitig zu zeigen, wie wir diese Einsicht zur Erreichung eines wahren Verständnisses verwenden müssen.

In dem ersten Werke, *Die Feen*, haben wir bereits das reinmenschliche Motiv der Erlösung durch die Liebe als Grundlage und Inhalt. Und durch eine wunderbare Fügung des Schicksals ist es gerade in diesem ersten Werke die Musik, welche die Erlösung vollbringt, indem sie, als „das Göttliche im Sterblichen“ bezeichnet, wunderwirkend auftritt. Durch die Schuld Arindal's ist sein Weib, Ada, in einen Stein verwandelt worden. Unter dem Rufe: „Die Liebe siegt!“ hat Arindal schon die Schreckensmächte der Unterwelt in die Flucht geschlagen; wie soll er aber den Stein entzaubern? Schon sinkt er hoffnungslos zu Boden, als eine göttliche Stimme ihn mahnt: „Ergreife die Leier!“ „O Gott, was höre ich,“ — ruft Arindal — „ja, ich besitze Götterkraft! Ich kenne ja der holden Töne Macht, der Gottheit, die der Sterbliche besitzt! — — —“ Er singt; der Gesang entzaubert den Stein; sein geliebtes Weib sinkt in seine Arme. Dieses erst nach dem Tode des Meisters zur Aufführung gelangte Werk ist wie eine Prophezeiung. Wagner sagte später: „ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe;“ hier finden wir die Erlösung des Weibes, das heisst, des inneren Menschen, durch den aus der Liebe, das heisst aus dem Geiste der Musik, dem thatkräftigen, äusseren Menschen eingegebenen Gesang. Die Erlösung der Musik durch das Drama! — Zum Glück brauchen wir bei derartigen Deutungen nicht zu verweilen; denn das Wichtigste ist, dass *Die Feen*, ohne irgend einer Deuterei zu bedürfen, uns bereits ein aus dem Geiste der Musik geborenes Drama im Gewande der Oper vorführen.

Zum vollen Verständniss der *Fee*n aber muss man das unmittelbar darauf entstandene Werk — *Das Liebesverbot* — mit in Betracht ziehen. Hier ist das Grundmotiv des Dramas auch die Erlösung, und zwar in einer Gestalt, die eine Vorahnung des *Tannhäuser* ist: die Erlösung des sündigen Mannes durch die keusche Jungfrau. Schön ist, dass hier die Geschwisterliebe das Werk vollbringt. — Vor Allem aber wird unsere Aufmerksamkeit durch den absoluten Kontrast in der Ausführung des *Liebesverbotes* im Vergleich

zu der der Feen erweckt. Die Grundmotive so verwandt, und die Werke so verschieden! Wagner sagte selber einmal: „Wer das Liebesverbot mit den Feen zusammenhalten würde, müsste kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtung sich bewerkstelligen konnte!“ — Wir können es aber vielleicht doch begreifen. Gleich hier, in den ersten zwei Werken, haben wir das, was in den späteren, paarweise auftretenden Werken sich wiederholen sollte, und was ich mit dem bequemen Ausdrucke bezeichnete: den Konflikt zwischen Dichter und Musiker.

Gewiss sind beide Werke aus dem Geiste der Musik geboren; dafür bürgt das die beiden durchziehende, reinmenschliche Grundmotiv; aber die bewusstvolle Einsicht in die Art, wie Dichter und Musiker sich zu einem Einzigsten vereinigen sollen, ist noch nicht vorhanden. Sowohl Inhalt wie Form treten der eigentlichen Absicht des jugendlichen Künstlers überall hemmend entgegen. Die Dichtung ist in den Feen weitschweifig, wenig übersichtlich; augenscheinlich sollte die Musik Alles allein vollbringen; es ist auch wenig Sorgfalt auf Diktion und Verse verwendet. Im Liebesverbot dagegen ist die Handlung gleichzeitig reich, interessant und klar, und im Einklang hiermit sind Diktion und Verse sehr sorgfältig ausgearbeitet; es liesse sich ganz gut ohne Musik aufführen. Auch das komische Element ist im Liebesverbot in köstlichen Scenen vertreten. Kurz, im ersten Werke hat man den Eindruck eines Textes, welcher zum grossen Theil den Tönen lediglich als Vehikel dienen, im zweiten, einer mit Schwung ausgeführten Komödie, der die Musik nur noch ein intensiveres Leben verleihen sollte. Zweifelsohne ist der erste Grund dieser Erscheinung in den Stoffen selbst zu suchen; die Feen sind nach einem Märchen von Gozzi, das Liebesverbot nach einer Komödie von Shakespeare gearbeitet; aber erstens ist ja gerade diese Wahl des Stoffes bezeichnend, und zweitens sieht man in beiden Fällen Wagner schon in so hohem Grade selbstschöpferisch mit seinen Vorwürfen umgehen, dass seine vollkommene

Selbständigkeit nicht bezweifelt werden kann. Nein! in den *Fee*n war dem Dichter nicht volle Gerechtigkeit widerfahren; wir haben aber gesehen, dass, wo der Dichter nicht genügend „gestaltet“, die Musik in ihrer Machtentfaltung beeinträchtigt wird; in Folge dessen war das Werk hinter des Meisters eigenem Kunstideal zurückgeblieben, und desswegen griff er unbewusst zu einem Stoffe, in welchem die Beteiligung des gestaltenden Dichters eine weit bedeutendere sein musste, zu dem Liebesverbot, wobei er allerdings in das andere Extrem verfiel, insofern dieses Werk die Mitwirkung der Musik nicht unbedingt zu erheischen scheint.

Bis hierhin wird der freundliche Leser mir sehr leicht gefolgt sein; nun kommt aber erst diejenige Einsicht, welche dieses erste Geschwisterpaar von Werken so lehrreich für das Verständnis Richard Wagner's und seiner Kunst macht: in dem schwächeren Werke, mit verschwommenen Umrissen, *Die Fee*n, tritt dennoch die eigentliche dramatische Grundidee, die Idee der Erlösung durch die Liebe, unvergleichlich klarer und mächtiger hervor als in dem scharf gezeichneten, handlungsreichen Liebesverbot. Wie ist das erklärlich? Es kommt daher, dass die *Fee*n vielmehr dem Gesetz entsprechen, welches besagt — der Inhalt dessen, was einzig der Wort-Tondichter aussprechen kann und soll, sei das von allem Konventionellen losgelöste Reinhenschliche. Gleich hier, in den ersten Werken, ersehen wir an Beispielen die Wahrheit dieser späteren Erkenntnis, nur das Reinhenschliche kann in dem vollkommenen Kunstwerk zur Darstellung gelangen. — Eine zweite Einsicht, die uns diese Werke verschaffen würden, kann ich leider nur hypothetisch aufstellen, da mir der ungedruckte Text zum Liebesverbot bekannt ist, nicht aber die Musik: sie wäre, dass in Folge des besseren Textes, die Musik im Liebesverbot häufig diejenige der *Fee*n um ein Bedeutendes übertrifft. Ist dies der Fall, wie die Kenntnis aller späteren Werke nicht einen Augenblick bezweifeln lässt, so hätten wir ebenfalls gleich hier, am Anfang, den später so oft erbrachten Beweis, dass die Musik sich um so mächtiger entfalten kann, je bestimmter der

Dichter Auge und Verstand unter den Bann seiner Dichtung gestellt hat. — Wir brauchen aber gar nicht erst zu Hypothesen unsere Zuflucht zu nehmen; das Studium der Feen allein genügt. Je „opernmässiger“ eine Scene, desto schwächer ist sie auch musikalisch ausgefallen; je dramatischer, im innerlichsten Sinn des Wortes, desto bedeutender. Ich verweise auf Arindal's Wahnsinnsscene namentlich, welche fast vollendet schön ist; aber man wird auch an anderen Stellen, sowie das Gedicht ein Durchbrechen der gebundenen Form mit sich bringt, eine so einzig meisterhafte Deklamation finden, dass man den späteren, mächtigen Wort-Tondichter leibhaftig zu erblicken glaubt.

Rienzi steht in einem so interessanten Verhältnis zu den beiden ersten Werken, dass man ihn, ohne das Wesentliche an diesen erforscht zu haben, in seiner eigenthümlichen Gestaltung kaum begreifen könnte. Die beiden Richtungen, die wir dort fanden, sucht Wagner hier zu vereinigen. Das Reichgestaltete, Dramatischbewegte (dramatisch im alten Sinne des Wortes) hat Rienzi mit dem Liebesverbot gemein; das Bestreben, Alles in und durch Musik auszudrücken, zeigt ihn mit den Feen verwandt. Neben den Vorzügen führte aber in Folge dessen Rienzi auch die Fehler dieser beiden Werke in verstärkter Form vor. Der Fehler des Gedichtes im Liebesverbot war, dass das Konventionelle sich im ganzen Stücke breitmachte, das Konventionelle nämlich in Bezug auf Sitten und Gebräuche; in Rienzi ist es das Historisch-Formelle, welches überall das reinmenschliche Grundmotiv zu ersticken droht. Wenn die Feen den Meister nicht befriedigt hatten, so war es, weil in dem wahren, vollkommenen Drama, nach welchem er unbewusst strebte, die unerlässliche Grundlage zur Entfaltung der Musik das Gedicht ist, und keine noch so glänzende Musik die Mängel des Letzteren verdecken kann; im Gegentheil, gerade in der Musik diese Mängel dann hervortreten; in Rienzi wird nun der Musik noch viel mehr zugemuthet wie in den Feen. Denn will man mit einem einzigen Worte das Wesentliche an Rienzi aussprechen, so muss man sagen, dass es unter

sämmtlichen Werken Wagner's dasjenige ist, welches die Bezeichnung *Musikdrama* verdient. Bekanntlich verwahrte sich Wagner später gegen die Benennung von „*Musikdrama*“, mit welcher man seinen *Nibelungenring*, *Tristan*, u. s. w., zu belegen pflegt; das Wort könne nur bedeuten: „ein in Musik gesetztes wirkliches Drama.“ Hiermit aber wird gerade *Rienzi* genau bezeichnet. Der Dichter hat wohl ein reinmenschliches Grundmotiv: die Erlösung des Vaterlandes, die Selbstaufopferung im Dienste der Allgemeinheit, und schon im *Rienzi* erblicken wir jene herrliche poetische Eingebung, dasselbe Motiv dadurch erschöpfend darzustellen, dass es in verschiedener Verkörperung auftritt; *Rienzi*, *Irene*, *Adriano*, — das Werk überströmt von Poesie. Dieses Reinmenschliche führt uns aber der Dichter in reichem, historisch-formellem Gewande vor, wie es sich für das gesprochene Drama eignen würde; und das Ganze übergiebt er dann dem Musiker und verlangt, dass dieser das Drama auf der Bühne „verwirklichen“ solle. Das Resultat war ein geradezu grossartiges Werk, in welchem die Fähigkeiten der Musik bis auf das Äusserste ausgedehnt und erprobt wurden; der alte Spontini sprach aber unbewusst eine grosse Wahrheit aus, als er nach Anhörung des *Rienzi* meinte: „— — c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire.“ Man braucht in diesem Satze nur statt „*homme de génie*“ geniale Musik zu schreiben, und man hat alles Wesentliche gesagt. Die Musik hatte mehr gethan, als sie thun kann. — Zur Kenntnis Wagner's aber, zur Erkenntnis des vollkommenen Kunstwerkes, dessen, was es kann und was es nicht kann, und dann auch überhaupt als Markstein in der Geschichte der Musik, kann *Rienzi* kaum überschätzt werden. Die wahre Bedeutung dieses Werkes wurde noch nicht erkannt.

Was einem tiefen Verständnisse von *Rienzi* am hinderlichsten ist, ist die allgemein verbreitete Meinung, dieses Werk sei zu einer Zeit verfasst, wo in Wagner der Musiker „noch“ die Oberhand gehabt hätte über den Dichter. Die Einen bedauern, dass er später in eine neue Richtung sich verirrt habe, die Anderen meinen, *Rienzi* wäre ihrer Beach-

tung kaum werth, der wahre Wagner sei noch nicht darin zu erkennen; Beides ist gleich falsch. Dass Wagner mit Rienzi eine grosse heroische Oper zu schreiben beabsichtigte, die ihm die ersten Bühnen zugänglich machen sollte, das ist ja bekannt; Manches in dem Werke röhrt auch in der That von diesem Bestreben her und hat keine tiefere Begründung; aber wie wenig weit kommen wir mit einer so äusserlichen Auffassung des Historisch-Kritischen, während im Gegentheil ein einziger Blick auf Die Feen und Das Liebesverbot uns Rienzi als den logisch nothwendigen dritten Schritt des nach dem vollkommenen Kunstwerke suchenden Wort-Tondichters zeigt. Es liegt in dem Wesen des Genies eine so mächtige Nöthigung, dass die äusseren Umstände es wohl lenken können, aber niemals bestimmen. Gerade wo die äusseren Umstände zu bestimmen scheinen, da ist es unsere Pflicht, durch den Wust des Zufalles hindurch bis auf das Wesentliche zu schauen. — Und hier, in Rienzi, sehen wir das intuitive Bestreben, das gute Gedicht des Liebesverbotes mit der vollkommeneren Entfaltung der Musik in den Feen zu vereinigen.

Wollen wir aber die Bedeutung Rienzi's klar erfassen, so genügt jener Blick nach rückwärts nicht, sondern wir müssen das gleichzeitig mit ihm entstandene Werk ins Auge fassen. „Kaum war Rienzi beendigt“, sagt Wagner, „als der Fliegende Holländer fast fertig schon vorlag“. Und er fügt hinzu: „So weit meine Kenntnis reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken“. An einer anderen Stelle bezeichnet er den Fliegenden Holländer im Verhältnis zu Rienzi als „das geradesweges Entgegengesetzte“. — Dieser Erscheinung stehen wir nicht mehr rathlos gegenüber, und wir werden uns nicht mit der Phrase einiger Autoren zu behelfen brauchen, welche den Unterschied der beiden Werke (auf Grund eines missverstandenen Satzes Wagner's) aus der Sehnsucht nach Deutschland erklären! — Die Sehnsucht, die nach Rienzi den Fliegenden Holländer entstehen liess, war ganz einfach die Sehnsucht nach

dem vollkommenen Drama. — Wagner entwarf den Fliegenden Holländer, im Geiste, ehe er Paris je gesehen und gerade im Augenblicke, als ihn die goldensten Hoffnungen nach dieser Stadt lockten; und den schriftlichen Entwurf verfasste er, als er den Rienzi noch nicht zur Hälfte komponirt hatte. Wir stehen hier genau derselben Erscheinung gegenüber, wie bei den zwei ersten Werken; nur dass sie hier mächtiger und unvergleichlich klarer auftritt. Der Fliegende Holländer ist eine kräftige Reaktion gegen das Verfehlte oder Unzulängliche in Rienzi.

Die zu reiche Gliederung der Handlung und das Hervortreten des historisch-formellen Momentes, das sind, vom Standpunkt des späteren Kunstwerkes aus, die zwei Grundfehler des Rienzi. Der Fliegende Holländer reagirt gegen diese, indem er die Handlung auf das einfachste reducirt und sie gänzlich ausserhalb aller geschichtlichen Bestimmung hinstellt. Und hier haben uns die äusseren Umstände wirklich einen bösen Streich gespielt, denn ursprünglich sollte der Fliegende Holländer aus einem einzigen Akt bestehen (VII, 160; IX, 318), und da wäre der Charakter des Werkes noch viel deutlicher zu Tage getreten, als heute, wo durch die Hinzufügung von Sachen, die zur ursprünglichen Konception nicht gehörten, eine dreikägige Oper daraus geworden ist. Immerhin ist der Fliegende Holländer das einfachste und knappste aller Werke Wagner's; und bezüglich der Beseitigung des Konventionellen und des Historisch-Formellen steht er höher wie Tannhäuser und Lohengrin, den Werken der zweiten Periode ebenbürtig. Diese Dichtung wirkte auch bestimmend auf Wagner; zwar wandte er sich später noch zwei Mal historischen Stoffen zu, in der Sarazениn und in Friedrich der Rothbart, weil die Vernunftserkenntnis noch nicht erreicht war; er stand aber ab von der Ausführung dieser Werke, und das that er, weil die an seinen früheren Werken gemachten Erfahrungen ihn unbewusst doch eines Besseren belehrt hatten. —

Worin nun andrerseits die Dichtung des Fliegenden Holländers hinter dem Ideal zurückblieb, ist leicht ersicht-

lich; erstens giebt es Beiwerk, welches das grossartig einfache Grundmotiv verdeckt, insofern es dasselbe nicht fördert; zweitens giebt es aber etwas für uns viel Interessanteres als jene Zufälligkeiten, etwas was Wagner selber als eine „Befangenheit“ bezeichnet. Der Meister hat sich nämlich hier nicht getraut, dem Gefühlsleben seine volle Ausdehnung zu gewähren. Die Vereinfachung der Handlung, das war seine Hauptsorte; unbewusst stellte er sich hier die Bedingung, dass Alles ausschliesslich aus dem Geiste der Musik geboren werden solle. Er hatte aber noch nicht die klare Erkenntnis, dass in seinem Kunstwerke, nach Entfernung des nicht nur überflüssigen, sondern schädlichen Konventionellen, das Reinmenschliche sich um so uneingeschränkter ausdehnen könne und solle; das wusste er noch nicht. In Folge dessen hätten die Motive, welche das Wesen dieser herrlichen Dichtung ausmachen, eine weit breitere Behandlung verdient, als sie erfahren haben. Der innere Mensch, die Musik, sie kommen hier wirklich zu kurz: der Dichter bleibt dabei stehen, Gestalten ganz nach ihrem Herzen zu entwerfen, ihre weitere Ausführung aber unterlässt er. — Auf einen anderen Mangel der Dichtung hat Wagner auch selber aufmerksam gemacht; er meint: „das Gefüge der Situationen sei im *Fliegenden Holländer* meist noch verschwimmend.“ Das Wort „noch“ ist irreführend, da es nichts schärferes und präziseres geben kann, als schon den ganzen Aufbau des Liebesverbotes. Der Vorgang ist folgender: in *Rienzi* hatte Wagner, in Übereinstimmung mit dem Liebesverbot, die allgemeinen Umrisse des Gedichtes sehr scharf gezeichnet. In der Reaktion gegen die Übergriffe des Dichters ging nun offenbar im *Fliegenden Holländer* der Musiker zu weit und übersah, dass er sich selbst dadurch einen empfindlichen Schaden zufügte. Denn nicht die scharfe Präcision ist in der Dichtung des *Rienzi* der Fehler, sondern allein die Mannigfaltigkeit der äusseren Momente und das Formelle an ihnen. Die Vernunftseinsicht in das Wesen des Wort-Tondramas und die späteren Werke Wagner's zeigen im Gegentheil, dass im Wort-Tondrama

die wenigen Situationen ausserordentlich scharf gezeichnet werden müssen. Soll die Musik frei herrschen, so muss der Verstand dadurch, dass sein Blick auf einen einzigen Punkt konzentriert bleibt, gewissermaassen hypnotisirt werden. Alles Verschwommene in der Dichtung rächt sich sofort in der Musik. — Und in der That, die Musik hat im *Fliegenden Holländer* genau die Eigenschaften und die Mängel der Dichtung. Durch die strenge Beschränkung des Gedichtes auf das Reinmenschliche weist dasselbe schon auf die zweite Periode hin; durch die Einheitlichkeit des musikalisch thematischen Baues aber eben so entschieden; anderseits entspricht der geringen Ausführung der inneren Motive die Dürre des musikalischen Lebens. Man sieht hier deutlich, was wir schon in den drei ersten Werken sahen, dass beides, Dichtung und Musik, zugleich bedingend und bedingt ist; und diese Einsicht gehört zu den grundlegenden, um Wagner's Kunst zu verstehen.

Dagegen sind zwei Punkte in der Musik des *Fliegenden Holländer* für das künftige Drama von entscheidender Wichtigkeit: erstens, der symphonische Aufbau, mit bestimmten Themen, zweitens, die Behandlung der Singstimme. Der symphonische Aufbau wird ja öfters unterbrochen, aber nur durch jenes Beiwerk, welches die Operngestalt erforderlich machte; und was den zweiten Punkt anbelangt, so dürfen uns einige Schwächen und Kadenzen nicht irre führen; wir müssen anerkennen, dass Manches in der Rolle des Holländers dem *Nibelungenring* ebenbürtig ist.

Mit dem *Fliegenden Holländer* war also ein gewaltiger Schritt auf das Drama zu gemacht worden. Weit entfernt aber, dass zwischen dem *Fliegenden Holländer* und *Rienzi* die Scheidewand einer Periode läge, wie meistens behauptet wird, gehören diese Beiden auf das Engste zusammen, und sowohl die Vorzüge wie die Mängel des *Fliegenden Holländer* sind ohne den vorangegangenen *Rienzi* gar nicht denkbar. — Wie wenig eine principielle Umwandlung hier stattgefunden hatte, ergiebt sich aus der Thatsache, dass der nächste Entwurf die Sarazenen in

war. Die Sarazenen liegt nur im ausführlichen Entwurfe vor; dieser genügt aber, um zu zeigen, dass wir hier lediglich wieder eine Reaktion vor uns haben und zwar diesmal nach einer Richtung zu, aus der kein Fortschritt zu erwarten gewesen wäre. Nach der hohen Strenge des reinmenschlichen Holländers — ein historischer Stoff im üppigsten Gewande! Das Interessanteste daran für uns ist, dass Wagner diesen Entwurf nicht ausführte.

Wiederum nach einer mehrjährigen Pause entstanden die zwei letzten Werke aus der Zeit des unbewussten Wollens, *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Während aber die ersten vier Werke das Ergebnis eines ganz innerlichen Prozesses waren, indem sie im Geiste des Künstlers nach einander entstanden, ohne aufgeführt worden zu sein,¹⁾ ohne also dass die äussere Welt unmittelbar in diesen Entwicklungsgang eingegriffen hätte, lagen zwischen der Vollendung des *Fliegenden Holländers* und der Ausführung des *Tannhäusers* die Trümmer jahrelang gehegter Illusionen. — Die Jahre in Paris waren reich an Entbehrung und Bitterkeit gewesen; die eigentliche Tragik aber in Wagner's Leben begann, als seine Werke in Deutschland zur Aufführung angenommen waren und er selber als Kapellmeister nach Dresden berufen wurde. Dort hatte es ihm an Brod gemangelt; hier aber, als ihm dieses gegeben wurde, musste er mit einem Male gewahr werden, dass ihm für seine Kunst dort, wo er Alles zu finden gehofft hatte, einfach Alles fehlte. In dem Auslande hatte er sich mit dem Gedanken trösten können, seine Landsleute würden ihn doch verstehen; nun ersah er, ihr Verständnis sei im besten Falle nur Missverständnis. Rings um ihn eine öde Welt, die ihn weder verstand, noch den geringsten Wunsch, ihn zu verstehen, kundgab; Kunstzustände, die in Allem und Jedem seinen innigsten Überzeugungen widersprachen; und für den Wort-Tondichter, der an den erhabensten Vermächtnissen der

¹⁾ Abgesehen von einer einzigen, höchst mangelhaften Aufführung des *Liebesverbotes*.

menschlichen Dichtung und Musik anknüpfte, um das Wundergebilde eines neuen, noch erhabeneren Dramas aufzubauen, als Stätte seiner Wirksamkeit die ihm mit Recht hohnlachende Opernbühne! Völlig einsam stand er nunmehr da!

Der Entwicklungsgang zum neuen Kunstwerke, welcher die *Fee*n, das *Liebesverbot*, *Rienzi* und den *Fliegenden Holländer* nach einander hatte entstehen lassen, wurde aber durch diese Ereignisse nicht unterbrochen. Nirgends können wir die zwingende Nothwendigkeit, welcher das Genie gehorchen muss, deutlicher wahrnehmen wie hier, wo Wagner zwischen den Verlockungen des leicht zu erwerbenden Ruhmes und des gesicherten Wohlstandes, und, mitten durch die täglich sich höher aufthürmenden Hindernisse hindurch, in gerader Linie auf die Verwirklichung des Kunstwerkes hinsteuert, welches er zu erschaffen berufen war. Nichtsdestoweniger waren die Eindrücke dieser Zeit reich an Einfluss, und bezüglich des Kunstwerkes können wir diesen Einfluss unter zwei Gesichtspunkten zusammenfassen: in erster Linie kommt die Erfahrung, die dem Künstler aus der lebendigen Aufführung seiner Werke in Bezug auf diese erwuchs; in zweiter Linie die Einsicht in das Wesen unserer ganzen öffentlichen Kunst, das heisst also, in die Bedingungen, welche ein Dichter vorfindet, um sein Werk sinnlich verwirklichen zu können — die Bühnenverhältnisse, die ausführenden Künstler, das Publikum. — Die Folge des erstgenannten Einflusses war das sehr beschleunigte Reifwerden der Einsicht in die Lebensbedingungen des Kunstwerkes, welches Wort und Ton, den äusseren und den inneren Menschen vereinigt vorführen soll; die Folge des zweiten war zunächst die Einsicht in die gänzliche Unzulänglichkeit der Opernform und der Opernbühne, und sodann das endgültige Abwenden von unseren ganzen öffentlichen Kunstzuständen, als welche in direktem Widerspruche zu jedem höheren Kunstideale erkannt wurden. Hierdurch wird der Riesenschritt begreiflich, der sehr kurz nach dem Entwurfe der *Sarazenin* zu den Meisterwerken *Tannhäuser* und *Lohengrin* führte.

Will man aber die Bedeutung dieser Schöpfungen im Leben Wagner's, und dadurch auch ihre eigene Bedeutung, ermessen, so muss man den Zeitpunkt ihres Entstehens noch genauer bestimmen. — Diese zwei Werke entstanden in der Krisis des Lebens. — Wir brauchen die allbekannten äusseren Momente gar nicht einmal in Betracht zu ziehen; die innere Krisis des Künstlerlebens genügt. Wagner trug ein Kunstwerk im Herzen, welches er verwirklichen musste; sein ganzes Dichten und Trachten galt einzig und allein diesem Kunstwerke; er erfasste es ja schon, er lebte nur darin, und dennoch fehlte die klare Vernunftserkenntnis, das bewusste Beherrschen einer neuen Kunstform. Wer vermag es, diese Qualen, diese Verzweiflung zu ermessen? — Wäre nach Lohengrin jene Einsicht des Jahres 1848 nicht erlösend gekommen, so wäre auch wirklich dem Künstler nur der Tod geblieben; man täuscht sich vielleicht nicht, wenn man die dauernde Erschütterung der Gesundheit, welche dann eintrat, der fast übermenschlichen, geistigen Leistung und der namenlosen Erregung dieser Zeit zuschreibt. Aus ihr nun stammen Tannhäuser und Lohengrin.

Wie sehr wir aber Beide als die Verzweiflungsrufe einer erhabenen Künsterseele betrachten müssen, die in dem Augenblicke, wo sie hoffnungslos zu vergehen meint, gerade die entscheidenden Thaten vollbringt, aus denen die rettende Erkenntnis erstehen wird, so würden wir entschieden fehlgehen, wenn wir diese Werke nicht als integrirende Bestandtheile der mit den Feen so friedlich begonnenen Reihe betrachten wollten. — Was den ersten Punkt anbelangt, so verweise ich auf Wagner's tief erschütternde Schrift, „Eine Mittheilung an meine Freunde,“ die gerade das Verhältnis von Tannhäuser und Lohengrin zu seinem eigenen Seelenzustande ausführlich behandelt; der Inhalt dieser Schrift ist übrigens mehr oder weniger wörtlich in alle Bücher über Wagner übergegangen. Nur bezüglich des zweiten Punktes, der Entwicklung zur neuen dramatischen Form, will ich hier einige wenige Fingerzeige geben.

Nach Allem, was vorangegangen ist, wird man es nicht

künstlich und willkürlich finden, wenn ich von *Tannhäuser* und *Lohengrin* aussage, dass sie einander genau in derselben Weise kontrastirend und sich ergänzend gegenüber stehen wie *Die Feen* und *Das Liebesverbot*, wie *Rienzi* und *Der fliegende Holländer*. Ich bin überzeugt, dass das Bewusstsein von der engen Zusammengehörigkeit dieser zwei Werke, von denen jedes, nicht nur in moralischer, sondern auch in rein künstlerischer Beziehung, die genaue Kenntnis des anderen voraussetzt, um ganz richtig beurtheilt zu werden, eine wahre Einsicht bedeutet. Bei jedem Paare wird diese Einsicht zunächst immer demjenigen Werke zu Gute kommen, in welchem die Beteiligung des Dichters derjenigen des Musikers gegenüber eine vorwiegende ist, in diesem Falle also dem *Tannhäuser*. Diese Werke haben nämlich zunächst den schlechtesten Stand, weil unsere Opernbühnen gänzlich unfähig sind, einen dramatischen Gedanken zur Darstellung zu bringen, und auch, weil das Opernpublikum auf die Entgegennahme von derartigem durchaus unvorbereitet ist. Aus diesem Grunde steht die Reihe — *Die Feen*, *Rienzi*, *Lohengrin* —, in welcher das lyrische Element vorherrscht, ganz anders da in der Gunst des Publikums wie die Reihe — *Liebesverbot*, *Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* —, in der es mehr oder weniger zurücktritt. Das Wissen aber von der organischen Zusammengehörigkeit dieser letzteren mit den zuerst genannten, beliebteren Werken dürfte ein besseres Verständnis derselben sehr fördern. Wenn nun hierdurch das Verständnis der minder populären Werke ein tieferes geworden ist, wenn wir das Wesentliche, zum Beispiel, an *Tannhäuser* und am *Fliegenden Holländer* begriffen haben, dann kann der Rückschlag gar nicht ausbleiben, und wir entdecken mit einem Male, dass unser Gefallen an solchen beliebteren Werken, wie *Rienzi* und *Lohengrin*, ganz an der Oberfläche klebte. Gerade für diese letzteren geht uns jetzt ein neues Licht auf und zum ersten Male dringen wir in ihr Geheimnis ein! Ein Jeder kann diese Erfahrung an sich selbst machen, und desswegen ist das Wissen von dem sich gegenseitig

ergänzenden Verhältnis des *Tannhäuser* und *Lohengrin* sehr wichtig.

In dieser Beziehung ist aber jetzt namentlich der Rückblick von hier aus auf *Das Liebesverbot* und *Die Feen* lehrreich; da übersehen wir den zurückgelegten Weg und erkennen klar, wie Wagner dem intuitiv empfundenen Kunstwerke immer näher gekommen war. In jenem ersten Paare war es wie der schroffe Gegensatz zweier sich fast feindlich gegenüberstehenden Personen, des Dichters und des Musikers; hier dagegen ist der Dichter des *Tannhäuser* so ganz und gar im Geiste der Musik getränkt, dass er nur noch in diesem und aus diesem Geiste heraus zu dichten vermag, und wir die wenigen Schwächen in *Tannhäuser* eher dem Musiker zuschreiben müssen, der hier und da der Opernform Koncessionen macht; und der Musiker des *Lohengrin* ist ganz Dichter, seine Musik ist die Erlöserin einer dichterischen Sehnsucht.

Wenn man also *Tannhäuser* und *Lohengrin* neben einander hält, so erkennt man, dass Wagner das Problem seines Kunstwerkes eigentlich bereits gelöst hatte; tatsächlich hatte er es aber doch noch nicht gelöst, weil erst die Nebeneinanderstellung der beiden uns das Bild der Vollkommenheit vorführt, und weil in jedem, einzeln genommen, eine Spur des einseitigen Strebens zu erkennen ist, welchem die ersten Werke ihre besondere Gestaltung verdankt hatten.

Dass der Stoff diese Besonderheiten in der Form der beiden Werke bedingt hätte, ist kein gültiger Einwurf, denn auch hier ist die Wahl des Stoffes wieder bezeichnender als dieser an sich, und ausserdem kann man nicht zugeben, dass der Stoff den Dichter bestimme, wo doch offenbar das Umgekehrte stattfindet. Der vollendete Wort-Tondramatiker wird sich als solcher erweisen, erstens durch die Wahl seiner Stoffe, zweitens durch die Art, wie er seine Stoffe ihrer Bestimmung für das Wort-Tondrama gemäss modelt. Und wenn wir in *Tannhäuser* ein verhältnismässiges Vorwalten des Dichters, in *Lohengrin* des Musikers finden, so ist das nicht ein Ausfluss des stofflichen Zwanges, sondern ein Beweis,

dass der Schöpfer dieser Werke noch nicht ganz vollkommen frei und bewusst seine Stoffe oder vielmehr seine eigenen Fähigkeiten beherrschte.

Sollten diese Andeutungen zu flüchtig erscheinen? Mein Zweck ist ja nicht eine Kritik, sondern eine Anregung zum Selbstdenken, und dadurch zu einem innigeren Erfassen. Ich sage lieber zu wenig, als ein Wort zu viel. Um aber keinem Missverständnis Raum zu lassen, gestatte man mir noch eine Ausführung.

Man wohne in einem möglichst guten Opernhause, nacheinander, einer Aufführung des *Tannhäuser* und einer des *Lohengrin* bei. Auf ein unbefangenes Gemüth wird die Aufführung des *Lohengrin* gewisslich den grösseren Eindruck machen. Das grössere Gefallen an *Lohengrin* ist nun in den Schwächen des Werkes begründet, das geringere Gefallen an *Tannhäuser* führt gerade von seinen vorzüglichsten Eigenschaften her. Bei *Lohengrin* nämlich waltet die Musik so eigenmächtig und ist die Dichtung an vielen Stellen so bis auf den Grund in den Geist der Musik getaucht, bis dort eben, wo das Wort sich ganz auflöst im Gefühl, dass, wenn man ausserdem die Stellen des Dramas streicht, an welchen das Verhältnis ein anderes ist (was überall üblich), Etwas zurückbleibt, was als blosser Ohrenkitzel, ohne jegliches Eingehen auf das herrliche Drama, angenehm wirkt. Bei *Tannhäuser* dagegen ist das gar nicht möglich; es giebt zerstreute, rein lyrische Stellen, deren hervorragende Schönheit dem Werke Popularität verschafft haben; der Dichter gebietet und gestaltet hier aber mit solch' ungestümer Kraft, dass alles Streichen der Welt ihn nicht entfernen kann, und dass die Musik und die Handlung geradezu sinnlos und unschön sind, wenn nicht überall die Gestalten und die Worte des Dichters als das Bestimmende wahrgenommen werden. Ich möchte die Verantwortlichkeit nicht auf mich nehmen, zu behaupten, Wagner habe jemals ein grossartigeres Drama wie *Tannhäuser* geschrieben; und gerade wegen der Opernform, wegen des Vorkommens musikalischer Sätze im alten Stile ist das Werk so ausser-

ordentlich lehrreich; denn diese alten Formen und diese alten Sätze haben hier, als solche, keinen Sinn, und erst wenn das Werk so aufgeführt wird, dass es rein als Drama auf uns wirkt und jene alten Formen als solche gar nicht mehr erkannt werden, sondern als das, was sie sind, nämlich als neue, als die vielleicht manchmal unbeholfenen ersten Worte des neuen Kunstwerkes, erst dann ist es richtig aufgeführt. Dessenwegen mussten diejenigen Besucher der Bayreuther Bühnenfestspiele im Jahre 1891, welche Augen zum Sehen und Ohren zum Hören haben, gestehen, dass *Tannhäuser* ihnen bisher ein gänzlich unbekanntes Werk geblieben war. Wagner selber sagte spät im Leben, er hätte den *Tannhäuser*, wie er ihn sich gedacht, nie dargestellt gesehen (IX, 253). — *Tannhäuser* möchte ich, aus allen diesen Gründen, als den tragischen Kampf des Dichters bezeichnen. Als Wagner ihn schrieb, glaubte er immer, ein schneller Tod würde ihn noch vor der Vollendung wegraffen, und gleichzeitig empfand er: „dass er mit diesem Werke sein Todesurtheil schriebe, vor der modernen Kunstwelt könne er nun nicht mehr auf Leben hoffen“ (IV, 344). Wer das empfindet, das ist der Dichter, der Dichter, der nun ganz vereinsamt dasteht, mit dem vollen Bewusstsein, sein Werk werde, „wie er es gedacht“, nicht zur Darstellung gelangen können.

Fährt der Musiker hier nun besser? Nein! Wenn Einer das vermeint, so hat er noch gar Nichts vom Wagner'schen Kunstwerke verstanden; das müssen wir uns hier, an der Schwelle der Erlösung, noch einmal sagen.

Von Lohengrin, dem Gralsritter, sagt Wagner: dieser erkenne, dass er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und mit dem Geständnisse seiner Göttlichkeit kehre er vernichtet in seine Einsamkeit zurück (IV, 363). Hiermit ist aber ganz genau das Wesen der Musik in Lohengrin bezeichnet, namentlich, wenn man hinzunimmt, dass Lohengrin unter Verstandensein das Verstandensein durch die Liebe meint. Von allen Werken Wagner's ist Lohengrin das weitaus beliebteste; diese Musik wird also bewundert;

wird sie aber verstanden? Eine müssige, ironische Frage. Denn würde diese Musik verstanden, so verstünde man Wagner selber, so hätte man einen Blick direkt in das Herz des Künstlers geworfen. Verstünde man Lohengrin, man würde Tannhäuser anders aufführen. Und gerade für das Verständnis Lohengrin's liegt der Schlüssel dort, wo nur Der ihn finden kann, der in das tiefste Wesen des Wagner'schen Kunstwerkes eingedrungen ist. Ein paar Worte mögen zu seiner Auffindung anregen.

In Lohengrin wird die Verbindung zwischen dem inneren und dem äusseren Menschen mehr durch das Auge erhalten als durch den Verstand. Die durch die Phantasie auf Geheiss der inneren Sehnsucht hervorgezauberte Gestaltung ist hier eine solche, dass der begriffliche Mensch sofort bis an die Grenze seines Horizontes geführt und nun über die Brücke, von der die alten Inder wussten, hinübergeleitet wird in jene andere Welt, die Welt der Musik. — Später, z. B. in Tristan, wenn der Wort-Tonkünstler uns ganz und gar von dieser Welt loslösen, und uns in jene Welt der Musik hinüberführen will, wo „des Todes Nacht uns ihr tief Geheimnis vertraut,“ da konzentriert er vorher alle Gedanken, alle Phantasie mit Macht und Ausdauer auf einen einzigen Punkt; der äussere Mensch wird mit unwiderstehlicher Gewalt festgebannt; in Lohengrin ist das nicht geschehen; und wenn wir nicht selber, durch Intuition oder Erkenntnis, den vom Dichter nur angedeuteten Weg gehen, so erleben wir bei diesem Werke nur ein Schauspiel, zu welchem eine sanfte, gefällige Musik gemacht wird. Etwas Anderes ist Lohengrin für das Opernpublikum auch niemals gewesen.

An dem praktischen Beispiel dieser zwei letzten Werke aus der ersten Periode können wir aber viel lernen über das früher theoretisch betrachtete Zusammenwirken von Dichter und Musiker im Kunstwerk der Zukunft. Diese Werke sind der eigentliche Prüfstein für das Verständnis Wagner's, denn um ganz begriffen zu werden, muss in jedes Etwas hineingetragen werden, was nur der hineinragen kann, der mit Wagner's Gedanken vertraut ist. Den schlechtesten Stand hat

das fast ganz im Geiste der Musik aufgehende Werk *Lohengrin*, denn wenn es auch überall verständnislos bewundert wird, kann doch keine noch so gute Aufführung an und für sich zum wahren Verständnis desselben führen; dieses muss aus dem Herzen des Einzelnen hervorgehen; während dort, wo der Dichter scharf und ausführlich zeichnet, im *Tannhäuser*, eine mit Mühe hergestellte gute Aufführung das nicht ganz vollkommene Gleichgewicht herstellen und uns den Sinn des Ganzen offenbaren kann.

Ehe ich nun zu den Werken der Periode des vollbewussten Schaffens in einer neuen Kunstart übergehe, möchte ich noch hier der vier Skizzen zu Dramen erwähnen, welche auf der Scheide zwischen den beiden Perioden liegen: *Siegfried's Tod*, *Friedrich der Rothbart*, *Wieland der Schmied*, *Jesus von Nazareth*. —

Dass Wagner nach der Unmöglichkeit, eine verständnisvolle Aufführung des *Tannhäuser* zu erreichen, darauf verfallen konnte, ein rein gesprochenes Drama zu schreiben, darf uns eigentlich nicht Wunder nehmen. Nicht nur, dass er das Drama in *Tannhäuser* dem voreingenommenen Publikum nicht zum Verständnis führen konnte, sondern vor Allem die hiermit zusammenhängende Unmöglichkeit, seine Musik jemals richtig verstanden zu wissen, musste ihn auf den Gedanken bringen, ein Werk ganz ohne Musik zu schreiben. Ausser diesem Verhältnisse nach aussen gab es aber das wichtigere innere Moment: die Frage nach dem Kunstwerk der Zukunft. Wie sollte es verwirklicht werden? Selbst diese gewaltigen Schöpfungen, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, gaben nicht die Antwort. Und, wie immer, suchte der Meister nach zwei Seiten zugleich, und gelangte diesmal zu der absoluten Gegenüberstellung eines Musikwerkes und eines nur noch recitirten Dramas, *Siegfried's Tod* und *Friedrich der Rothbart*. Diese Gegenüberstellung war dann der unmittelbare Grund zur Lösung des Problems, indem es Wagner durch diese aufging, dass das

Problem selbst falsch gestellt sei. Denn wesswegen erforderte Siegfried's Tod die Mitwirkung der Musik, und wesswegen liess sie Friedrich der Rothbart nicht zu? Offenbar musste dies in dem Stoffe selbst begründet sein, wie er ihn für dramatische Zwecke hergerichtet hatte. Nicht um ein wie dürfe man also zunächst fragen, sondern um ein was. Und da war auch die Antwort gleich gefunden: „der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention, von allem Historisch-Formellen losgelöste Reinhenschliche.“

Man darf aber nicht übersehen, dass, als Wagner Friedrich Rothbart endgültig von sich wies, im Bewusstsein des Werkes, das er jetzt zu vollbringen habe, er ebenfalls Siegfried's Tod weglegte. Die Gestalt des Siegfried hielt er allerdings fest, als die reinmenschliche gegenüber derjenigen des Friedrich Rothbart, als der historisch-formellen; von den beiden Entwürfen wurde aber keiner der neuen Einsicht gerecht. Die gewöhnliche Darstellung, als hätte er den einen Entwurf gewählt, den anderen verworfen, ist falsch; Siegfried's Tod, in der ersten Fassung, war nur äusserlich dasselbe wie unsere jetzige Götterdämmerung. Wagner's Weg führte ihn mitten durch diese zwei Entwürfe, und das Bezeichnende und Entscheidende ist, dass er sie beide von sich wies.

Es folgten nun die zwei grossen Entwürfe: Wieland der Schmied und Jesus von Nazareth. Beide gehören zu dem herrlichsten, was der Meister je geschrieben, und jeder Bewunderer seiner Kunst sollte sie kennen. In dem speziellen Gange dieser Darstellung interessiren sie uns aber besonders insofern, als sie eng mit der Entstehung der nun folgenden grundlegenden Schriften zusammenhängen. Hingeworfen in der Begeisterung der soeben erreichten Einsicht, scheint der Dichter an ihnen es erst empfunden zu haben, von welcher Weltbedeutung dieselbe sei, und daraus erwuchs ihm nun das Bedürfnis, von dem Felde des thätigen, künstlerischen Schaffens sich eine Weile lang in die Stille des künstlerischen Denkens zurückzuziehen. „Ich bin reicher an Entwürfen,

als an Kraft, sie auszuführen“, schrieb damals Wagner; die Kraft war eben vollauf durch das Errichten des monumentalen Gebäudes des Kunstwerkes der Zukunft in Anspruch genommen, in den drei klassischen Schriften: *Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama*.

Im Anfange dieser Schrift behauptete ich, „dass man die Werke der ersten, nicht völlig bewussten Zeit nur von dem Standpunkte der Periode des erlangten Bewusstseins aus wirklich würdigen kann, da sie ja die Stufenleiter zum Bewusstwerden des unbewusst Vorhandenen waren“. In diesem Geiste geschah nun der vorangehende Überblick über die Werke. — Der Vorwurf der Einseitigkeit röhrt mich nicht im Geringsten; denn weise ich auf jene eine Seite hin, wo allein das Thor zum Eindringen in das Wesen dieser Werke steht, so habe ich eine nützliche That vollbracht. Und wirft man mir Flüchtigkeit vor, so erinnere ich daran, dass der Zweck dieser Schrift nur eine Anregung ist; das Verständnis eines Kunstwerkes kann man ja nicht schwarz auf weiss einem Anderen schenken; an Vollständigkeit habe ich nie einen Augenblick gedacht; dieses wissenschaftliche Gespenst darf uns auf dem Gebiete der Kunst nicht bange machen; im Gegentheil, spricht man von Kunst, so soll das Bestreben sein, nicht möglichst viel, sondern möglichst wenig zu sagen, denn jedes Wort — sei es noch so ehrfurchtsvoll gesprochen — ist in einem gewissen Sinne ein Attentat auf jenes Höhere im Menschen, welches jenseits der logischen Wortsprache liegt und die Quelle aller Kunst ist. — Ich bitte auch zu berücksichtigen, dass alle kritischen Bemerkungen, die im Vorigen über die Werke der ersten Periode fielen, ausschliesslich als eine Betrachtung vom Standpunkte des späteren Kunstwerkes aus aufzufassen sind; eine absolute Kritik jener Werke war nicht bezweckt, schon aus dem Grunde nicht, weil ich mit Wagner glaube: „Blickt der absolute Kritiker von seinem Standpunkte aus auf den Künstler, so sieht er geradesweges gar nichts“.

Nachdem wir nun vom Standpunkte des neuen Wort-Tondramas aus, wie Wagner ihn sich in den Jahren 1848—1851 zum vollen Bewusstsein brachte, die Reihe von Werken betrachtet haben, in welchen eben dieses neue Drama allmählich zur vollbewussten Gestaltung sich durchrang, so werfen wir nun im Folgenden, wiederum von diesem selben Standpunkte aus, einen Blick auf die Kunstwerke, die nach 1851 entstanden.

IV.

Die Dramen nach 1848.

Fassen wir zunächst eine bestimmte
Absicht in das Auge, die wir als Wurzel
des ersehnten schönen Baumes der Zu-
kunft zu erkennen haben.

Richard Wagner.

„In dem grossen allgemeinsamen Kunstwerk der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein.“ Diese Worte Wagner's können uns als Richtschnur dienen für die Art und Weise, wie wir die Werke aus der zweiten Periode seines Schaffens zu betrachten haben. Denn nicht ein beschreibendes Verzeichnis der Schönheiten dieser Werke möchte ich geben. — Wem sollte damit genützt sein? Und die tiefen Deutungen und Aufklärungen, die man so vielfach anzustellen beliebt, haben das Missliche an sich, dass sie auf umständlichem, langwierigem Wege, und im besten Falle höchst unvollkommen, dasselbe leisten, was das Kunstwerk unmittelbar und einzig überzeugend allein vollbringt. Nein, dem Künstler gegenüber müssen wir Künstler sein, und das sind wir nur, wenn wir, das eigene Herz voll Schaffensfreude, in die Werkstatt des schaffensfrohen, erlösten Künstlers treten und uns von ihm zeigen lassen, wie so in dem Kunstwerk der Zukunft ewig neu zu erfinden sei.

Man erschrickt über die Folgen unserer Kultur für den menschlichen Geist, wenn man einer so durchsichtig klaren Gestalt wie der Wagner's gegenüber fast überall nur auf Missverständnis stösst. In schmerzlichster Weise gewahren wir dieses Phänomen in Bezug auf Wagner's grosse Dramen. Die Zahl der Einsichtigen ist eine äusserst beschränkte, und wir finden auf der einen Seite stupide Molochanbeter, die unter dem gewaltigen Eindrucke dieser Werke zerknirscht zu Boden fallen, und auf der anderen einen derartigen Stumpfsinn, dass diese Wunder der Kunst absolut gar keinen Eindruck machen, oder aber als Excentricität, Verirrungen,

u. s. w., betrachtet werden. Und noch andere Menschen giebt es, die im Herzen die Werke bewundern, die aber nichts so sehr fürchten, wie dass der Funke zur Flamme heller Begeisterung anwachsen könnte, wodurch sie dann lächerlich oder „einseitig“ erschienen, und darum mit Absicht ihre Seele in blasser Anämie grossziehen. Dieses Verhältnis zum Genie ist höchst betrübend. Nie lebte eine freiere Künstlerseele wie die Richard Wagner's, und nur freie, künstlerische Menschen sind fähig, ihn und seine Werke zu begreifen und zu lieben. Wessen künstlerischer Blick nicht ungetrübt ist, der kann die gewaltige Grösse Wagner's nicht erkennen, und wessen Herz nicht stolz ist, der wird nie begreifen können, dass in der Welt der Kunst diese Grösse keine Schranke bedeutet. — Diese Meinung spreche ich hier aus, weil ich glaube, dass wir bei der Betrachtung von Wagner's Meisterwerken uns vor zwei Gefahren zu hüten haben: auf der einen Seite vor leeren Lobeserhebungen, da diese gänzlich zwecklos sind und uns nicht um einen Schritt weiter in das Verständnis derselben einzuführen vermögen, — auf der anderen Seite vor der üblichen „Kritik“, die ebenfalls nicht den geringsten Gewinn mit sich führt. Diese beiden Verfahren sind ewig und absolut steril. Wenn wir uns dagegen auf den von Wagner bezeichneten Standpunkt stellen, wenn wir seine Idee des „allgemeinsamen Kunstwerkes“, geboren aus dem Geiste der nunmehr erlösten Musik, als die auf alle Fälle grösste That seines Lebens betrachten, als eine Offenbarung für ewige Zeiten, und wenn wir nun seine Werke als Versuche, dieses Ideal zu verwirklichen, ansehen und als Beispiele dafür, dass in dieser Kunst ewig neu zu erfinden sein werde, dann, glaube ich, thun wir etwas wirklich Förderliches. Von Wagner's eigener Hand geführt, erweitert sich unser Gesichtskreis bezüglich der schier unübersehbaren Möglichkeiten, der unbegrenzten Fähigkeiten des neuen Dramas immer mehr, — und eine Rückwirkung hiervonist, dass wir die ewigen Schönheiten der Werke des Meisters immer vollkommener erfassen, und dass wir sie, wie alle höchste Kunst, als Offenbarungen zu betrachten lernen,

welche aus einer Welt stammen, wohin weder unsere Lobeserhebungen, noch unser kritischer Tadel jemals gelangen können.

Im Folgenden will ich nun versuchen, zu dieser Betrachtungsart anzuregen. Noch mehr aber als bei den Werken der ersten Periode werden es nur Andeutungen sein; das Aus- und Weiterdenken bleibt ganz dem Leser überlassen; denn wollte man nur ein wenig ausführlich im angegebenen Sinne über die vier grossen Werke der zweiten Periode berichten, so würde das für sich allein einen starken Band ausmachen. — In der Ausdrucksweise werde ich mich auch weiterhin, der Einfachheit halber, der Terminologie aus dem zweiten Abschnitte dieser Schrift bedienen, und eine tiefere Einweihung in die durch Wagner's Schriften eröffneten Kunstanenschauungen nicht voraussetzen. Dichter und Musiker, äusserer und innerer Mensch werden auch hier oft als getrennte Mächte auftreten, wenn sie nun auch gerade in diesen Werken so ganz zum Bewusstsein ihrer Einheit gelangt sind. Diese Trennung ist übrigens eine durch die Verschiedenheit der Ausdrucksmittel durchaus berechtigte, nur darf sie nicht oberflächlich aufgefasst, sondern muss in ihrer tiefen Bedeutung empfunden werden.

Tristan und Isolde.

Gleich das erste Werk aus der Periode des vollen Bewusstseins tritt uns als das Produkt einer absolut neuen Kunst entgegen.

Wenn wir z. B. Tristan und Tannhäuser vergleichen, so lernen wir klar unterscheiden zwischen der Intensität der genialen Schöpferkraft und der Bedeutung der Vernunftseineinsicht in das Wesen des neuen Kunstwerkes. — Diese Unterscheidung ist von grosser Wichtigkeit, denn die Intensität der Begabung ist ebenso rein persönlich wie ihre besondere Färbung, währenddem die Einsicht in das Wesen der aus dem Geiste der Musik geborenen Tragödie Allen Gemein-

gut werden kann. Wagner hat von sich gesagt: von Tannhäuser bis zu Tristan habe er einen weiteren Schritt gemacht, als er ihn von seinem ersten Standpunkte bis zu Tannhäuser zurückgelegt hatte; diesen Schritt könnten alle Künstler machen, wie gross oder wie gering ihre Begabung sei, das Verhältnis bliebe dasselbe. — Die dichterische Begeisterung, die Gestaltungskraft sind nicht grösser in Tristan als in Tannhäuser, sondern durch das genaue Wissen von den Lebensbedingungen des Wort-Tondramas ist eine absolute Beherrschung der Mittel eingetreten. Die Beherrschung der Mittel, das merke man wohl, drückt sich zunächst in einer Beschränkung des dichterischen Inhaltes aus; das Organ des inneren Menschen, die Musik, wird nicht mehr zu Verrichtungen missbraucht, zu denen sie nicht taugt; anstatt einer Dichtung, welche manche Theile enthält, die keines musikalischen Ausdruckes bedürfen und zu welchen nichtsdestoweniger Musik gemacht werden soll, haben wir hier eine Dichtung, welche ganz und gar aus der Sehnsucht der Musik geboren ist, sich in Gestaltungen aussprechen zu können. Auf dem der Musik zugänglichen Gebiete dagegen, auf dem Gebiete des Reinmenschlichen, entwickelt sich jetzt die Dichtung zu früher nie gehanten Verhältnissen. Auf der einen Seite, also, eine strenge Beschränkung, auf der anderen, eine mächtige Erweiterung. Und wenn wir nun von einer Betrachtung des Ganzen zu einer Betrachtung der Einzelheiten übergehen, so finden wir wiederum, als das Bezeichnende, das freie Walten der Musik, welche sich in einem jeden einzelnen Augenblick genau nur so giebt, wie sie, ohne ihrem innersten Wesen Zwang anzuthun, sich geben kann, woraus eine unübersehbare Mannigfaltigkeit in dem Verhältnisse zwischen der Musik und der gesprochenen Rede erfolgt.

Vielleicht können wir nicht besser thun als aus dem Vielen, das uns Tristan und Isolde zur Belehrung bietet, diese zwei Extreme näher zu betrachten: einerseits das Gedicht in seiner allgemeinen, unterscheidenden Gestaltung, andererseits das Ineinanderfügen von Wort und Ton bei der Ausführung des Einzelnen. Zunächst also die allgemeine Gestaltung.

Wagner's *Tristan und Isolde* ist nicht, wie häufig gedankenlos behauptet wird, eine Bearbeitung, eine Dramatisirung von Gottfried von Strassburg's *Tristan*-Gedicht, es ist die Neudichtung eines unzählige Male bearbeiteten Stoffes. Die äussere Erscheinung der Personen ist in der Hauptsache Gottfried entnommen, das ist wahr, Manches aber auch anderen Dichtern. Wagner besass ja die ausgedehntesten Kenntnisse; mehrere wichtige poetische Momente weisen direkt auf die französischen Bearbeitungen des Stoffes, einzelne Verse sind fast wörtlich nach Thomas le Trouvère, und vor Allem mag das Wissen von der ursprünglichen, einfachen Gestalt der Mythe, welche erst später zu einem immer breiter sich ausdehnenden Ritterroman anwuchs, nicht ohne Einfluss auf seine Schöpfung gewesen sein. Bezeichnend ist aber vor Allem Folgendes: einerseits, dass er die uns Allen so wohlbekannte Gottfried'sche Gestaltung für den ersten Akt beibehielt, wodurch eine Menge Erklärungen überflüssig wurden und die kürzesten Andeutungen genügen konnten, andrerseits, dass er, theils durch Anwendung des bei anderen Dichtern zerstreut Vorgefundenen, noch mehr aber durch eigene Erfindungen, eine durchaus neue Dichtung schuf, welche mit der von Gottfried nur noch den Namen gemein hat, welche durch ihr strenges Zurückgehen auf das Gebiet des Reinmenschlichen, an den uralten, ewig wahren Mythos gemahnt und uns ein herrliches Beispiel giebt, wie man im neuen Drama zu gestalten hat.

Gottfried von Strassburg braucht über elftausend Verse, um bis zum Liebestranke zu gelangen, bei Wagner wird aus dieser Vorgeschichte in scharfer, bestimmtester Weise Alles was zur Kenntnis der Herzensregungen Tristan's und Isolden's nöthig ist, in sechzig Versen erzählt. Und diese Vorgeschichte wird nicht nur verkürzt, sondern vor Allem fester und bestimmter gefasst; Alles konzentriert sich auf die handelnden Personen. Nicht Isolden's Mutter, wie bei Gottfried, hat Tristan bei seinem früheren Verweilen in Irland geheilt, sondern Isolde selber; nicht die Mutter, wie bei Gottfried, hat damals Isolde verhindert, Tristan zu erschlagen, sondern Tristan's eigener Blick:

„er sah mir in die Augen,
seines Elendes
jammerte mich;
— das Schwert — das liess ich fallen:
die Morold schlug, die Wunde,
sie heilt' ich, dass er gesunde.“

das heisst also, sie lieben sich vom ersten Blicke an, und nicht, wie bei Gottfried, erst nach dem Tranke. Die Bedeutung dieser Züge kann wohl Niemandem entgehen, sie sind den französischen Dichtungen entnommen. — Ganz die eigene, poetische Erfindung Wagner's ist aber jener wunderbare Hebel, mit welchem er gleich nach der bündigen Darlegung der Umstände das ganze Drama ein für alle Mal nach innen verlegt, so dass „Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, allein von der inneren Seelenbewegung abhängen,“ nämlich, der **Todestrank**.

Dass dieser Grundzug der Wagner'schen Dichtung, der Todestrank, durch den allein das sonst, trotz allen Reizes Gottfried'scher Verse, recht frivole und oberflächlich sinnliche Gedicht zu dem erhabensten Gesange der hoffnungslosen, aber reinsten Liebe wird, einer Liebe, welche mit einem einzigen Flügelschlag weit über alle sinnlichen Gelüste sich erhebt, dass dieser Zug fast durchweg gänzlich unbeachtet bleibt, ist geradezu unbegreiflich. Wenn man Werken wie *Tannhäuser* und *Lothengrin* Missverständnis entgegenbringt, so kann man das noch erklären; aber wenn eine Situation mit so beispieloser Klarheit und Macht uns vor Augen geführt wird, wie im ersten Akte von *Tristan*, und sie da noch unbegriffen bleibt, ja — — — da kämpfen wohl Götter selbst vergebens. — Was ist denn die Bedeutung des Todestrankes? Ein Blick auf die früheren Dichtungen wird uns belehren. Diese alle kennen gar keinen Todestrank, sondern nur einen Liebestrank, und bei allen, namentlich aber bei Gottfried, trinken Tristan und Isolde denselben ganz zufällig; es dürstet sie, Brangäne ist nicht da, arglos nehmen sie aus einem Schrein den gefährlichen Trank und löschen an diesem vermeintlichen Wein ihren Durst; und „sâ“ fügt Gottfried hinzu, das heisst „sofort“,

war auch die Minne da und schlich in ihrer Beider Herzen ein. Und aus der also begonnenen Liebe entwickelt sich nun eine endlose Reihe frivoler und schamloser Abenteuer, in denen, mit Hilfe der Brangäne, König Marke immer wieder zum Narren gemacht wird und Isolde aus den Armen ihres königlichen Gemahles in die ihres Geliebten fliegt, und dann wieder zurück. Durch den Zauber seiner Beschreibungen und die Vollendung seiner Sprache ist Gottfried's Gedicht gewiss ewig schön, aber wir müssen gestehen, dass das Ganze geradezu widerlich unsittlich ist, und dass die Liebe seines Tristan und seiner Isolde, die vollständig glücklich in dem „ménage à trois“ sich befinden, so lange sie nur nicht beunruhigt werden, gar nichts Heldenhaftes und Tragisches an sich hat. — Die Dramatisirung eines derartigen Stoffes dürfte nur ein Franzose vollbringen können; vielleicht Alexandre Dumas fils. — Und bei Wagner? Bei Wagner lieben sie sich von Anbeginn an; sie lieben sich so leidenschaftlich, dass Tristan es nicht wagt, Isolden zu nahen, und dass Isolde Tristan dafür hasst, dass er sie einem Anderen zuführt; ihre Liebe ist aber die Liebe von Helden, niemals berührt der Gedanke an Unehre ihre erhabene, kindliche Stirn; es bleibt ihnen nur der Tod; und als Tristan den Giftbecher aus Isolden's Hand nimmt, da kann er stolz ausrufen: „Tristan's Ehre — höchste Treu!“ Und nun erst, da sie Beide das Gift getrunken haben, nun erst, da der Tod, der sie sofort ereilen wird, ihrem eigenen, sinnlichen Leben bereits ein Ende gemacht hat, da dürfen sich die Augen mit Wahrhaftigkeit in einander versenken, und sterbend flüstern sie sich zu — „Tristan!“, „Isolde!“ — Im Tode ist Wahrheit. — Brangäne aber hatte die Tränke vertauscht, um ihrer Herrin das Leben zu retten; und nun ist den hehren, unschuldsvollen Helden „unabwendbar ewige Noth — für kurzen Tod“ beschieden. — Was für eine Bedeutung kann wohl hier der Liebestrank, als solcher, für Tristan und für Isolde haben? Offenbar gar keine; ihre Liebe war nicht eine derartige, dass ein Zaubersaft sie hätte anfachen können; sie hatten den Todestrank getrunken, indem

sie ihn zu trinken dachten; das Geständnis ihrer Liebe konnten sie nicht mehr ungeschehen machen; der Tod hatte sie tatsächlich zur Liebe vereint; und die Liebe sie wiederum dem Tode geweiht! Isolde sagt auch später:

„Der uns vereint,
den ich dir bot,
lass' ihm uns weih'n,
dem süßen Tod!“

Aber auch bei Wagner hat der Liebestrunk eine Bedeutung, eine sehr tiefe, in welcher Wahrheit und Ironie, vereint, uns melancholisch anlächeln: die Welt kann eine Liebe wie die von Tristan und Isolde nie verstehen; es fehlt ihr jeder Maassstab, jedes Organ des Verständnisses für das Heldenhaftre; eine materiell greifbare, sogenannte „Erklärung“ (mit welcher natürlich absolut gar nichts erklärt wird) befriedigt sie aber vollkommen. Brangäne redet denn auch von „des Trankes Geheimnis“, mit der vollen Überzeugung, diese Liebe sei „ihr Werk“, und der edle Marke meint: „Da hell mir ward enthüllt, was zuvor ich nicht fassen konnt', wie selig, dass ich den Freund frei von Schuld da fand!“ Der Liebestrunk rettet also den Helden vor der sicheren Verachtung Derjenigen, welchen er ewig unbegreiflich bleiben muss, und die nun vermeinen, durch den Liebestrunk ward ihnen hell enthüllt, was sie zuvor nicht fassen konnten. Und es scheint, dass dem Liebestränke noch heute dieses Amt zugewiesen bleibt. —

Dass der Todestrank der Hebel ist, wie ich sagte, mit welchem Wagner die ganze Handlung nach innen verlegt, so dass von nun an nur noch die Vorgänge in der innersten Seele von Tristan und von Isolde das Drama bilden, das leuchtet wohl nunmehr ein? Eine Folge hiervon war, dass Wagner auch das ganze Folgende frei erfinden musste. Der Schluss des ersten Aktes und der gesammte zweite und dritte Akt sind sowohl in ihren grossen Zügen als in ihren kleinsten Einzelheiten eine neue Dichtung. Das Wesen des Wort-Tondramas ermöglichte und erforderte eine gänzlich neue Stellung und eine gänzlich neue Lösung der dichterischen Aufgabe.

Wir sind hier wieder bei dem Kern der Sache angelangt. Wodurch unterscheidet sich dieses Drama von allen anderen Kunstformen? Dadurch, dass der innere Mensch durch sein Organ, die Musik, sich ganz unmittelbar offenbart, und dass, was in ihm, dem inneren Menschen, vorgeht, in Folge dessen jetzt der wichtigste Theil der Handlung wird. Epos, Legende, Roman können das nur beschreiben; das recitirte Schauspiel kann nur die Symptome der wirklichen, inneren Vorgänge uns vorführen, erstlich durch das gesprochene Wort, also durch den Reflex der Seelenbewegung auf den Verstand, und zweitens durch die körperliche Bewegung, wie sie dem Auge wahrnehmbar wird; und die Musik für sich allein, die absolute Musik, ist wie ein schönes Auge, das körperlos in der Luft herumschweben würde, bei aller Schönheit fast ein Unding, — denn dies ist eben das Grundmysterium der menschlichen Natur, welches man nur anerkennen und nicht diskutiren kann, dass ohne Körper keine Seele zur Erscheinung gelangt, und dass das erhabenste Ideal nur auf der Grundlage des Sichtbaren und Denkbaren aufgebaut werden kann. — Die Dichtung verleiht nun der Musik einen Körper; dieser Körper wird unserem Auge auf der Bühne sichtbar, und durch die mittheilende Sprache unserem Verstande fassbar; es sollte aber jedem denkenden Menschen klar sein, dass, da im neuen Drama die Seele eben durch die Musik ganz unmittelbar zur Seele redet, die Gesetze des dramatischen Aufbaues gänzlich andere sein werden, als in jedem anderen Drama. Das erste lebendige Beispiel haben wir nun in *Tristan und Isolde*.

In diesem Drama sehen wir zuerst ein schnelles, mächtiges Konvergiren bis zu einem mathematisch bestimmten, einzigen Punkte, und dann eine breite und immer breiter sich ausdehnende Entfaltung, bis dort, wo das Einzelne sich in das All auflöst, „in des Welt-Athems wehendem All ertrinkt.“ Und hiermit sehen wir die Ausführung des vorher in „Oper und Drama“ klar Erkannten, dass „der Wortdichter die Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrägen

drängen soll, wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten, dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat.“ (IV. 174.) Tristan und Isolde, dadurch dass der Tod seinen Schatten über sie geworfen hat, sind nun so gänzlich und unwiderruflich aus der Welt der unumgänglichen Konventionen und Lügen geschieden, dass dieselbe sie nur noch äusserlich berühren kann.

„Wer des Todes Nacht
liebend erschau't,
wem sie ihr tief
Geheimnis vertraut,
des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen“.

Für sie selber, und auch für uns Zuschauer, besteht die sichtbare Welt fast gar nicht mehr; einzig was in den Seelen dieser Beiden, Tristan und Isolde, vorgeht, hat noch Wirklichkeit; alles Übrige ist, wie Tristan sagt, „Tags-Gespenster“. — In diesen beiden Seelen geht nun die verzehrendste, die leidenschaftlichste Handlung vor sich, der ganze tragische Kampf der „Nacht-geweihten“ gegen den sie umschliessenden „Tag“, bis zur endlichen Auflösung im Tode. — Dies ist der Inhalt des zweiten und dritten Aufzuges. — Keine andere Gattung von Drama konnte sich diese Aufgabe auch nur stellen, da keine über die Mittel zur Lösung verfügte. Da nämlich die Handlung eine ganz innere, seelische geworden ist, so geht, wie Wagner selber sagte, „fast gar nichts wie Musik vor sich“. Ohne Musik kann eine derartige Handlung überhaupt nicht zur Darstellung gebracht werden; durch die Musik aber werden wir zu thatsächlichen Miterlebern derselben.

Dies ist das einzige Mal, dass Wagner eine Handlung gewissermaassen vor unseren Augen so ganz und gar nach innen verlegt hat; Tristan und Isolde ist uns aber um so werthvoller für das Verständnis des Wesens

seines Wort-Tondramas. Wir lernen namentlich, dass wir dem Begriffe Handlung andere, sehr erweiterte Vorstellungen zu unterlegen haben, wodurch wir aber auch einem der eingewurzeltesten Missverständnisse bezüglich des neuen Dramas ein Ende machen. Über diesen neuen Begriff von Handlung müssen wir uns volle Klarheit verschaffen.

Es ist ganz klar, dass die bisherigen Formen der dramatischen Dichtung, wie sehr ihr Zweck auf innere Seelenvorgänge auch gerichtet war, uns Handlung nur in zweierlei Gestalt vorführen konnten: durch die Bewegungen des Verstandes, durch die Bewegungen des Körpers. In dem neuen Drama kommen nun die Bewegungen der Seele hinzu.

In dem antiken Drama verwendete man wohl ausschliesslich den Verstand. Diese Behauptung wird durch die That-sache, dass im antiken Drama Musik vorkam, um so weniger entkräftet, als die mögliche dramatische Bedeutung derselben — wie ein vergleichender Blick auf den ganzen Aufbau des Dramas bei Aeschylos und bei Euripides zeigt — um so mehr abnahm, je mehr das Drama seiner vollkommenen Entfaltung entgegenging. Dem Gesange des Chores, als Musik, dürfte wohl nur eine ähnliche Bedeutung wie seinem Tanze innegewohnt haben, nämlich die, den Zuschauer feierlich zu stimmen. Der Bau des ganzen Dramas beweist deutlich, dass die Musik an der Verwirklichung der eigentlichen dramatischen Absicht nicht mitbeteiligt sein konnte, sondern, dass sie als lyrisches Element unvermittelt neben dem Drama stand. — Von eben so geringer dramatischer Bedeutung war die Beteiligung des Auges. — Man sehe, zum Beispiel, eine Tragödie wie *Antigone* an. Nicht ein einziger der so tief ergreifenden Vorgänge der Tragödie wird vor unseren Augen ausgeführt, nicht ein einziger! Nur durch die Widerspiegelungen in dem Verstande der Hauptpersonen und ihrer Umgebung werden wir Theilnehmer an der eigentlichen Handlung, nämlich durch die Berichte der Augenzeugen, durch die Herzensergüsse der Hauptbeteiligten und ihre Dispute, und durch

den in den Chören geschilderten Eindruck des Ganzen auf die Unbetheilgten.¹⁾ — Das in Shakespeare kulminirende moderne Drama unterschied sich nun wesentlich dadurch vom antiken Drama, dass es zum Verstande das Auge hinzunahm. An Stelle der Maske, die bewegten Gesichtszüge; an Stelle der Erzählungen, die vor unseren Augen thatsächlich ausgeführten Scenen. Das war, künstlerisch, ein ausserordentlich gewichtiger Schritt, denn alle Kunst beruht auf Sinnlichkeit, und nun kam zu der vielgliedrigen, aber immerhin nur mittelbaren Sinnlichkeit des Verstandes, die unmittelbar überzeugende des Auges. Dieser Schritt entfernte das Drama von der Litteratur, und brachte es der eigentlich künstlerischen Anschauung um so näher. — Dass hierdurch der Begriff „dramatische Handlung“ und folglich auch die Formen des Dramas gänzlich andere wurden, ist Jedermann bekannt, (wenn es auch den Herren Aesthetikern noch heute gefällt zu proklamiren: „der Maassstab des Dramatischen sei zu allen Zeiten, bei allen Völkern, für Werke jedes Stiles derselbe gewesen“). Ich möchte aber hauptsächlich auf das Eine aufmerksam machen: dass die Hinzunahme des Auges, also des äusseren Sinnes, eine grosse Vertiefung, eine mächtige Verinnerlichung, zur Folge hatte. Der Held tritt uns weit unmittelbarer gegenüber, und eine zuerst paradox erscheinende, aber ganz logische Folge dessen, dass unserem Auge die äusseren Vorgänge unmittelbar vorgeführt werden, ist, dass diese äusseren Vorgänge **minder gewaltig** zu sein brauchén, und dass unser Interesse sich immer mehr den Seelenvorgängen des Helden zuwendet. Auch die mit der Hinzunahme des Gesichtssinnes zusammenhängende Vermehrung der Personen- und Scenenzahl entspringt lediglich dem Bedürfnisse, in das innere Leben der Handelnden immer mehr Licht zu werfen. — In dem antiken Drama, wo die sichtbare Handlung nur erzählt ward, wurde diese sichtbare und doch nicht gesehene Handlung dadurch fast zur Hauptsache; denn sie benötigte zahlreiche und ergreifende

1) Immer ist es das Wort, also der Verstand, der uns die Handlung offenbart.

Erzählungen; hier dagegen, wo sie vor unseren Augen vollführt wird, verliert sie an Bedeutung gegenüber den Seelenbewegungen der sie Ausführenden; immer mehr Platz nehmen diese im Drama ein. Ja, es wird der Beschreibung und der Vorführung dieser Seelenzustände jetzt ein ähnlich weiter Platz eingeräumt wie im griechischen Drama den äusseren Vorgängen. Der Begriff „dramatische Handlung“ ist hierdurch gleichzeitig erweitert und verinnerlicht. Wir gelangen auf diesem Wege zu einer wichtigen Einsicht, welche ich folgendermaassen formuliren möchte: ohne das Auge konnte das Drama niemals zur Darstellung der eigentlichen Seelentragödien, zur Darstellung eines Hamlet und eines Lear schreiten. — Wagner, nun, nimmt zum Verstand und zum Auge noch das Ohr hinzu; nicht das Ohr als rein materielles Organ zur Vermittelung der Verstandessprache, sondern den musikalischen Gehörsinn, durch welchen die innersten Seelenbewegungen sich ganz unmittelbar und mit einer Bestimmtheit, welche sich in Worten nicht wiedergeben lässt, der Seele mittheilen. — Waren wir nun durch Hinzunahme des Auges so weit gekommen, dass Hamlet für eine vollendet schöne dramatische **Handlung** gelten konnte, was im griechischen Drama nicht denkbar gewesen wäre, so haben wir durch Wagner jetzt wieder einen ähnlichen, aber weit grösseren, Schritt gethan. Zu dem widerspiegelnden, schildernden Verstande, zu dem unmittelbar überzeugenden Auge, haben wir nun die Offenbarungen der Musik aus der unsichtbaren Welt, aus jener Welt des inneren Menschen. Es können folglich Handlungen jetzt ganz unmittelbar zur Darstellung gebracht werden, denen ein Shakespeare aus dem Wege gehen musste, oder die er nur auf weiten Umwegen flüchtig andeuten konnte. Das glänzendste und überzeugendste Beispiel besitzen wir gerade in *Tristan und Isolde*, wo im zweiten und dritten Aufzuge die leidenschaftlichste Handlung, die bis zum Tode führt, eine gänzlich innere ist.¹⁾ Ein Shakespeare hätte, um

1) Um einen Begriff von dem Wust des Unverständlichen und der auf einander gethürmten Missverständnisse zu geben, welche diese

die Leiden von Tristan und Isolde zu schildern, eine Anzahl Intrigen und Auftritte ersinnen müssen, durch welche immer neue Streiflichter auf sie gefallen wären, und zum Schlusse wäre ihm wohl nichts Anderes möglich gewesen, als Tristan durch das Schwert und Isolde durch Gift sterben zu lassen. Wagner dagegen konnte seine ganze dichterische Kraft auf die eine, einzige **wahre Handlung** konzentrieren. In dem zweiten Aufzug erleben wir es, wie die tragische Liebe in ihrem rasenden Fortlauf bis zur Unabwendbarkeit des Todes führt; in dem dritten, wie die Seele den Körper allmählich überwindet, bis sie im Liebestode ihren freien Flug aus der Welt des Jammers und des Elendes nimmt.

Hiermit glaube ich auf das Bezeichnendste in der allgemeinen dichterischen Gestaltung von Wagner's *Tristan und Isolde* hingewiesen zu haben. Bei seinen weiteren Betrachtungen wird der Leser in dieser Dichtung geradezu endlosen Stoff zu künstlerischem Nachsinnen finden. Indem ich ihn aber nun auf einige Einzelheiten in der Ausführung hinweise, werde ich die Gelegenheit haben, darauf aufmerksam zu machen, dass dieses Verlegen der Handlung ganz nach innen, „wo fast gar nichts wie Musik vor sich geht“, keine Notwendigkeit der neuen dramatischen Form ist. Der Stoff, die Handlung verlangte es in *Tristan*; darum that es der Meister. Gerade aber wie das Shakespeare'sche Drama reicher und freier in seinen Bewegungen als das Sophokleische war, weil es zu den Ausdrucksmitteln des letzteren neue

einfache, klare Einsicht dem nicht selbstdenkenden Publikum verhehlen, möchte ich z. B. auf einen gelehrten und nicht unsympathischen Kritiker, H. Bulthaupt, hinweisen, der in diesen Akten „anstatt dramatischen Fortschrittes, absolut bewegungslose Ruhe“ erblickt, und auf Shakespeare's *Romeo and Julia* verweist, wo „das Gegenspiel völlig ausgebildet und die Handlung in beständigem Flusse ist“. Zur Bekräftigung des Gesagten citirt er allerdings einige der bekanntesten Anhänger Wagner's, von denen Einer *Tristan und Isolde* „ein lyrisches Gedicht, vergleichbar mit Goethe's *Fischer*“, nennt! — Der Rest ist Schweigen.

hinzugenommen hatte, so ist nun das Wagner'sche reicher wie das Shakespeare'sche. Der Dichter waltet jetzt über so mannigfaltige Ausdrucksmittel, und es steht ihm frei, sie in so verschiedenen Zusammenstellungen anzuwenden, dass, wie Wagner sagte, in diesem Kunstwerk ewig neu zu erfinden sein wird. Aber auch ohne Tristan und Isolde zu verlassen, und wenn wir blos das Eine, nämlich das Verhältnis von Verstandessprache und Musik, von Wort und Ton, ins Auge fassen, so werden wir sehen, dass dieses Verhältnis jeden Augenblick wechselt und zwar je nach dem Auszudrückenden, das heisst also, je nachdem der mitzutheilende Gefühlsinhalt sich mehr oder weniger an den Verstand, an das Auge, an die Seele wendet. Nirgends, glaube ich, tritt uns, was ich früher die Erlösung der Musik durch Wagner's Drama nannte, deutlicher und entzückender entgegen, als wenn wir von einer Betrachtung der dichterischen Gestaltung des Dramas in seinen grossen Zügen zu einer detailirten Betrachtung der Rede, der Deklamation und des musikalischen Ausdruckes schreiten. Nur muss ich hier allerdings mich mit ziemlich trockenen und spärlichen Andeutungen begnügen; denn je mehr man in das eigentliche Kunstwerk eindringt, desto schwerer fällt es, das Wesentliche an demselben nicht durch die unbiegssame Sprache der Logik zu verletzen.

Es handelt sich bei dem Verhältnisse von Musik und Sprache im neuen Drama um eine sehr einfache Einsicht. Dieselbe liegt aber den Meisten von uns so fern, dass es nicht leicht ist, über diesen Gegenstand zu sprechen, ohne sich den verschiedensten Missverständnissen auszusetzen. Der Leser möge mir also gestatten, aus Wagner's Schriften eine Reihe von Citaten anzuführen, deren Beziehung auf das jetzige Thema er vielleicht nicht sofort einsehen wird; ein deutliches Erfassen des Gegenstandes wird seine Geduld lohnen; und die späteren Ausführungen werden den Werth der Citate klarstellen.

Wagner schreibt:

1. „Die Einheit der Handlung bedingt sich aus ihrem verständlichen Zusammenhange; nur durch Eines kann sie

aber diesen verständlich kundgeben, und dieses ist nicht Raum und Zeit, sondern der Ausdruck.“ (IV, 253.)

2. „Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d. h. einen Ausdruck, durch den der Mittheilende sich abwechselnd an den Verstand und an das Gefühl zu wenden hätte, ein solcher Inhalt könnte ebenfalls nur ein zwiespältiger, uneiniger sein. — Den Ausdruck, der als ein einziger auch einen einigen Inhalt ermöglichen würde, bestimmen wir als einen solchen, der eine umfassendste Absicht des dichterischen Verstandes am entsprechendsten dem Gefühle mitzutheilen vermag“. (IV, 246, 247.)

3. „So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesternkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzige Maass und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergieissen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des Drama's zur unmittelbaren, könnenden That erheben“. (III, 187.)

4. „Die unerlässliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache“. (IV, 262.)

5. „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache“. (IV, 114.)

6. „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers“. (IV, 237.)

7. „In dem Kunstwerk der Zukunft hat die Musik durchaus eine andere Stelle zu erhalten, als in der modernen Oper: nur da, wo sie die vermögendste ist, hat sie sich in voller Breite zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Notwendigste ist, hat sie sich dieser vollkommen unterzuordnen. — Gerade die Musik aber besitzt die Fähigkeit, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich

anzuschmiegen, dass sie diese fast allein gewähren lässt, während sie dennoch sie unterstützt.“ (III, 189.)

Aus obigen Aussagen entnehmen wir Folgendes: In unserem Drama soll und muss der Ausdruck ein einheitlicher sein, das heisst, das Drama selbst muss als einheitlicher Ausdruck wirken; dieses thut es, indem der Dichter sich immerfort an das Gefühl nur wendet (mit anderen Worten, sich auf das Reinhenschliche beschränkt); da nun die Einheit nicht in einem formellen Schema, sondern in der Mittheilung einer umfassenden, dichterischen Absicht an das eine Gefühl besteht, so wird diese Mittheilung eine möglichst erschöpfende zu sein haben, und es wird ein wechselvoller Reigen entstehen, indem Verstand, Auge und Ohr bald einzeln, bald zu zweien, bald gemeinsam sich geltend machen, was einzig von der dramatischen Handlung abhängen wird; die Gründlage zu diesem wechselvollen Reigen des künstlerischen Ausdruckes kann aber nur die Sprache bilden; die Sprache selbst nun entsprang aus dem nur tönen den Laute, und als sie — nach Durchlaufen aller Gedankenstufen — das Höchste im Menschen zum Ausdruck bringen wollte, löste sie sich wieder in Musik auf, — wenn also auch die Wortsprache die unerlässliche Grundlage des dramatischen Ausdruckes bildet, so muss doch anerkannt werden, dass die Tonsprache Anfang und Ende, Wurzel und Krone, der Wortsprache ist und im Wort-Tondrama thatsächlich zu sein hat; und wir gelangen zur Einsicht, dass der lebengebende Mittelpunkt des Ausdruckes derjenige ist, wo die Wortsprache und die Tonsprache am innigsten vermählt sind und sich gegenseitig zu dem überzeugendsten und klarsten Ausdruck vereinigen, nämlich die Versmelodie des Darstellers. — Aus diesen Einsichten ergiebt sich nun des Weiteren, dass die Musik, — welche nie gänzlich schweigen wird, da sie ja der gebärende Mutterschooss des Dramas ist, und da grade in ihr jene unerlässliche Einheit des an das Gefühl sich wendenden Ausdruckes verkörpert ist, — dass die Musik sehr verschieden auftreten wird, namentlich in ihrem Verhältnisse zur Sprache. Und zwar ist dieses Verhältnis ein solches, dass,

wenn der eine der beiden Hauptfaktoren des Ausdruckes an Intensität zunimmt, der andere abnimmt, und umgekehrt. Um mich eines nüchternen, handgreiflichen Vergleiches zu bedienen; die Summe des Ausdruckes muss immer dieselbe bleiben, folglich, ist der eine Faktor grösser, so muss der andere kleiner sein. Alle denkbaren Zwischenstufen sind möglich; man findet auch in Wagner's Werken eine endlose Reihe derselben. — Bezüglich der Sprache missverstehe man aber das Gesagte nicht dahin, als handle es sich hier um eine „Schönheit“ der Sprache, oder um eine mehr oder weniger reichliche Verwendung des gesprochenen Wortes; auf den begrifflichen Gehalt der Sprache kommt es allein an. — Hier entsteht meistens das erste böse Missverständnis.

Man beachtet gewöhnlich wenig oder gar nicht, dass die Sprache auch beim Wortdichter bezüglich des begrifflichen Gehaltes beständig wechselt, indem bei ihm die Sprache eine zwiefache Rolle spielt und sie einerseits dem Verstände sich mittheilt, anderseits — so weit sie dies vermag — an das musikalische Gehör sich wendet. Namentlich Shakespeare ist von einem solchen Reichthum in dieser Beziehung, er beherrscht eine so vollkommene Skala, von dem nur begriffschwangeren Satze an, bis zur fast ausschliesslich musikalischen Phrase, dass jede Übersetzung als eine Schändung dieses Dichters betrachtet werden muss, indem durch dieselbe seine Worte der begleitenden Musik, und somit der Flügel beraubt werden, die sie in die jenseitige Welt des tönlauschenden, inneren Menschen zu führen bestimmt waren. Wie viel weiter kann nun aber der Wort-Tondichter gehen! Und zwar nach beiden Richtungen hin! Betrachten wir nur die zwei extremen Fälle.

Wie wir uns vorhin von Wagner belehren liessen: auch dem gedankenvollen Elemente der Sprache kann die Musik als Stütze dienen, und ihr verdanken wir es, dass jetzt, wo es Noth thut, eine Sprache zur Anwendung kommen kann, die an Gedrungenheit, Bestimmtheit und Kraft Alles übertrifft, was der blosse Wortdichter wagen konnte. Da nämlich die Sprache jetzt von der Nöthigung, sich gleichzeitig an den

reflektirenden Verstand und an das empfindende Gehör zu wenden, befreit ist, und da sie andrerseits sich nicht mehr mit Beschreibungen und Umschreibungen von Gefühlen zu beschäftigen braucht, welche ja unmittelbar durch die Musik uns offenbart werden, so kann sie auf das ihr eigene Gebiet sich beschränken, um auf diesem Gebiete Unvergleichliches zu leisten. In der Erzählung kann sie knapp sein, in der Charakterisirung äusserst bestimmt, in der Gefühlsbestimmung von grösster Prägnanz. Beispiele werde ich gleich aus Tristan bringen. Anstatt dass im neuen Drama, wie der Unverstand es behauptet, die verschiedenen Faktoren durch ihr Zusammenwirken verkrüppelt würden, erlangt in ihm, im Gegentheil, ein jeder volle Freiheit; und eine erste Folge der Mitwirkung der Musik ist eine Kräftigung der Sprache. — Nicht aber nur nach der Seite der Gedrungenheit hin, sondern auch nach jener anderen Richtung zu tritt die Musik als Befreierin der Sprache auf, da wo die Worte das Be- griffliche möglichst fliehen, weil sie in jene Welt hinüberreichen wollen, welche dem Auge und dem Verstande verschlossen ist, und sie durch musikalische Empfindung und durch die Erweckung entfernter Ideenassocationen dahin zu gelangen suchen. Dem Wortdichter war hier eine sehr enge Grenze gesteckt, sonst „verstand“ man ihn nicht; nun aber, da die Musik mit voller Bestimmtheit, was in der Welt des Gefühls vorgeht, uns mittheilt, kann der Verstand, und mit ihm Phantasie und Sprache, ohne jedes Bedenken, in jenem echt dichterischen Rausche schwelgen; wir hatten die Musik erlöst im Drama, nun erlöst uns die Musik; die Fesseln der Logik bindet sie auf, die Fesseln der nothwendigen Folgerichtigkeit; auch der äussere Mensch ist jetzt frei, unbehindert kann er jener Sprache sich bedienen, welche die höchste Ekstase ihm eingiebt, und wären es auch logisch unzusammenhängende, gestammelte Interjektionen. —

Aus der kurzen Hervorhebung solcher extremen Fälle dürfte die Möglichkeit einer unendlichen Reihe von Zwischenstufen ohne Weiteres einleuchten.

Und nun gestatte man mir, Beispiele solcher extremen Fälle aus *Tristan und Isolde* zu geben.

Zuerst ein Beispiel, wo „die dramatische Sprache das Nothwendigste ist, und die Musik sich dieser vollkommen unterzuordnen hat.“ — In keinem Werke würden wir ein vorzüglicheres Beispiel finden als Isolden's Worte im ersten Akte — „Mir erkoren, mir verloren.“ Mit diesen Worten, welche Isolde, „den Blick starr auf Tristan geheftet, dumpf für sich“ spricht, bezeichnet sie erschöpfend das ganze Drama. Diese Worte enthalten das Wesentliche an Allem, was war, und an Allem, was ist; eigentlich enthalten sie auch die unabwendbare, einzig mögliche Zukunft. Mit der furchtbarsten Bestimmtheit wird uns aber diese Letztere — wie sie sich in Isolden's Herzen wiederspiegelt, — in den wenigen folgenden Wörtern verkündet: „Tod-geweihtes Haupt! Tod-geweihtes Herz!“ — (bei dem Worte Haupt auf Tristan, bei dem Worte Herz auf sich selbst deutend). Wie man sieht, sind diese Sätze auf Worte reducirt, von denen ein jedes begrifflich gehaltvoll ist, und welche auch — ein jedes — in der Phantasie ein bestimmtes Bild hervorrufen. Keine Artikel, keine Adjektive, keine Präpositionen! Nicht wie im Wortdrama werden hier vom Verstände die Empfindungen auseinandergezerrt, sondern das übermächtige Gefühl zwingt die Sprache, das Wenige, was in Worten gesagt werden kann, auch in möglichst wenigen Worten zu sagen. Und gerade weil diese Sätze so wortkarg sind, sind sie auch so unvergleichlich gewichtig. — Wäre der Dichter aber nicht Musiker, so könnte er sie überhaupt nicht sprechen; man würde sie nicht verstehen; hier werden sie im Gegentheil zum Mittelpunkt des Dramas, und zwar durch den Anteil der Musik. Diese tritt zunächst hinter das Wort ganz zurück; wir sehen, wie „die Musik dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anschmiegt, dass sie diese fast allein gewähren lässt, während sie dennoch sie unterstützt.“ Das Orchester schweigt fast ganz, und die Worte werden so einfach gefühlvoll deklamirt, dass sie gewissermaassen nur gesprochen, nicht gesungen werden, und

dass wir sie mit unzweifelhafter Deutlichkeit vernehmen. Aber gerade an dieser Stelle findet die innigste Umarmung zwischen Wort und Musik statt; gerade hier hat der nach Ausdruck ringende Gedanke sich mit der nach Inhalt sich sehndenden Empfindung vermählt! Denn ganz leise folgt die Musik der einfachen Gefühlsdeklamation jener Worte, und aus dieser Melodie gewinnt sie das musikalische Thema, auf welchem die ganze Symphonie sich aufbaut! „So zu sagen vor unseren Augen ergiesst sich der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers in ein musikalisches Motiv“ (IV, 231), und wir haben hier an einem praktischen Beispiel die Bestätigung des oben Gesagten, „dass die Wortversmelodie des Darstellers der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist“.

Eine andere Art, mit grosser Kraft hervorzutreten, und sowohl Verstand wie Gefühl zu bestimmen, übt die Sprache dort, wo sie in markigen Stabreimen auftritt. Wiederum in Tristan finden wir ein in keinem anderen Wagner'schen Werke übertroffenes Beispiel; es ist dies Tristan's „Sühneeid:“

„Tristan's Ehre —
höchste Treu':
Tristan's Elend —
kühnster Trotz.
Trug des Herzen's;
Traum der Ahnung:
ew'ger Trauer
einz'ger Trost,
Vergessens güt'ger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank.“

Zehn Mal erklingt der Stabreim auf den Anlaut von des Helden Namen, und sieben verschiedene Begriffe bezeichnen seine Seele, sein Leiden, sein Schicksal. Dieser Satz ist also ausserordentlich reich an Begriffen, und durch die „allverbindende Wundermacht“ des Stabreimes werden diese Begriffe zu einem Ganzen verbunden, welches unserer Phantasie das Bild des Helden Tristan vorzaubert.

Als typisches Beispiel dagegen des extrem entgegengesetzten Falles, in welchem die Wortsprache aller logischen Gesetze

entbunden ist, und die Tonsprache als einzig Vermögende uns den Sinn des Gesprochenen enthüllt, möchte ich vor Allem auf Isolden's allerletzte Worte vor dem Tode hinweisen. Hier haben wir den Zustand der Ekstase, dem sich der Wort-Tondichter auch ohne Bedenken überlassen kann; hier sind ja die Worte nur ein letztes Stammeln des Verstandes, ehe er sich „in des Welt-Athems wehendem All“ auflöst; und je weniger die logische Sprache zu einem adäquaten Ausdrucke des Empfundenen hinreicht, desto siegreicher und bestimmter spricht die Tonsprache! Anstatt dass die Musik, wie vorher, „sich den Worten so unmerklich anschmiege, dass sie diese fast allein gewähren lasse“, entfaltet sie sich in voller Breite und beherrscht ganz souverän die gesprochene Rede. Schon durch ihre rein dynamische Entfaltung erschwert sie häufig das Vernehmen vieler Worte; andere macht sie unkenntlich durch sehr langes Verweilen auf den einzelnen Silben, oder dadurch, dass die Stimme eine Reihe von Tönen auf einer einzigen Silbe durchläuft. Die Wortsprache ist eben hier zum „farbigen Ausdruck, zur nur tönenden Wortphrase“ geworden.

Als auf ein eben so typisches, aber ganz anderartiges Beispiel des Fortbestehens der Sprache, wo dieselbe gewissermaassen nur noch als tragendes Organ für die menschliche Stimme zu dienen hat, verweise ich auf Brangäne's ersten Mahnruf im zweiten Akt:

„Einsam wachend
in der Nacht,
wem der Traum
der Liebe lacht,
hab' der Einen
Ruf in Acht,
die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt.“

Der Satzbau dieser Verse ist an und für sich ein solcher, dass diese bei deutlichster Deklamation nicht müheles zu verstehen sind; sie werden aber ausserdem von einer

Darstellerin vorgetragen, die sehr entfernt aufgestellt und unsichtbar ist, und nun kommt noch die Musik hinzu und lässt die einzelnen Silben auf ungeheuer lang ausgehaltenen Noten singen, währenddem das Orchester in reichster Fülle sich ausbreitet. Die menschliche Stimme ertönt fast nur noch wie ein inartikulirter Klageruf. Dieser Punkt ist der vollkommenste Gegensatz zu dem „mir erkoren — mir verloren“. Denn wenn auch häufig die Musik im Drama ganz allein herrscht, oder mit blosser Hinzunahme des Auges die Handlung zur Darstellung bringt, so haben wir hier dagegen einen Fall, wo die Sprache, das Verstandesorgan, gebraucht wird, und wo sie dennoch nur jener Klageruf ist, von dem Wagner in seinem Beethoven schreibt, dass er uns „in den traumartigen Zustand versetze, in welchem uns jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Musiker zu uns spricht.“ Hier soll die menschliche Stimme nur noch tiefer empfinden lassen, dass nicht mehr gesprochen wird; sie ist „das laut erklingende Schweigen“.

Mit Absicht beschränke ich mich auf diese extremen Beispiele; der Raum gestattet mir nicht, hier eine eingehende Detailstudie dieses Gegenstandes anzustellen; und ausserdem hat mich die Erfahrung gelehrt,¹⁾ dass man gerade auf diesem Gebiete dem allseitigen Missverständnis kaum ausweichen kann. Es herrscht unter uns ein so gänzlicher Mangel an künstlerischem Instinkt, dass bei dem Worte „Sprache“ fast jeder nur an Philologie denkt, und bei dem Worte „Musik“ an Harmonie- und Instrumentationslehre. — Den wenigen, künstlerisch begabten Lesern lege ich aber die Verfolgung dieser Untersuchung ans Herz. Je mehr sie über das Verhältnis von Wort und Ton in Wagner's Dramen nachsinnen, einen desto tieferen Einblick werden sie in das Wesen des neuen Kunstwerkes gewinnen. Denn hier geht ja das eigentliche Wunder vor sich; hier ist das Gebiet, wo wir mit dem einen Auge immer in die eine Welt, und mit dem anderen in die andere hinüberschauen. Die Dichtung sehen wir aus dem Geiste der Musik geboren werden, und

¹⁾ Bei Gelegenheit von früheren, ausführlicheren Veröffentlichungen über das Verhältnis von Sprache und Musik im Wort-Tondrama.

die Sprache erkennen wir wiederum als die unerlässliche Grundlage des ganzen künstlerischen Ausdruckes. Beides bedingend und bedingt; wodurch auch allein eine wahre organische Einheit bestehen kann. — Und gerade Tristan und Isolde ist speciell zur Einführung in diesen Gegenstand geeignet, weil hier in einem einzigen Werke die ganze Skala durchlaufen wird. Die extremen Endpunkte derselben sahen wir; man wird aber alle denkbaren Zwischenfälle finden: Das mehr oder weniger kräftige Hervortreten von Stabreimen, bis zum allmählichen Schwinden derselben, — die wechselvolle Anwendung des Endreimes und der Assoziation, — diese werden zuerst auffallen; sodann wird man aber erkennen, dass diese äussere Gestaltung dem inneren Gehalte der Rede entspricht, — man wird einsehen, dass die Sprache bisweilen mit jedem einzelnen Worte einen Begriff aufstellt, bisweilen nur noch ein Klageruf ist, und dass ihr begrifflicher Gehalt jeden Augenblick wechselt; daran wird sich aber die Einsicht knüpfen, dass die Musik mit diesem pulsirenden Leben der Sprache auf das Unzertrennlichste verflochten ist, — dass diese Beiden gewissermassen die zwei Kammern des einen Herzens bilden, — und erst diese Erkenntnis giebt einen wahren Einblick in jenen einheitlichen Ausdruck, den Wagner als erste Bedingung für die Verwirklichung des Dramas aufstellt.

In dem ersten Theile dieser kurzen Betrachtungen über Tristan sahen wir, wie im neuen Drama der Dichter seine Gestaltung entwirft, wir erkannten vor Allem, welche erweiterte Bedeutung der Begriff Handlung gewonnen hat; in dem zweiten Theile versuchte ich zu einer Erkenntnis des Einanderfügens von Wort und Ton bei der Ausführung der einzelnen Momente dieser Handlung anzuregen.

Auch bei den anderen Werken aus der zweiten Periode dürften ganz ähnliche Betrachtungen die lehrreichsten sein; sie führen auf den Kern des Dramatischen, als einzig Wesentliches, und sie zeigen uns die unerschöpfliche Fülle der Möglichkeiten, welche das Kunstwerk der Zukunft in sich birgt.

Die Meistersinger.

Dass wir in *Tristan und Isolde* einsehen lernten, wie durch die Mitwirkung des neuen Organs, der Musik, jene erste Lebensbedingung des Dramas, die Handlung, eine tiefere Auffassung als zuvor und eine neue Darstellung zu liess, wird uns jetzt sehr zu gute kommen. Denn der Held des Stückes, Hans Sachs, findet wohl in dem reichen, bunten Leben der Meistersinger viel Gelegenheit, sich durch Wort und That uns kundzugeben; die eigentliche Handlung aber, diejenige nämlich in seiner Seele, ist eine so tief innerliche, dass ihre Darstellung nur durch Musik möglich ist. Das wahre Drama, dasjenige, welches der Dichter darstellen wollte, besteht erst in und durch die Musik.

Zunächst aber dürfte die Wahl des Stoffes fast befreimend auffallen. Denn wir hatten uns belehren lassen: „Was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention losgelöste Reimmenschliche.“ Und dieser Satz hat Viele zu der irrigen Annahme verleitet, für das neue Drama taugten nur Mythos und Legende. Nun sind wir dem Wort-Tondichter zu tiefem Danke verpflichtet, dass er in den Meistersingern uns gezeigt hat, wie voll und warm das Reimmenschliche auch dort pulsirt, wo man am allerwenigsten es vermuthen würde, im kleinbürgerlichen Philisterthum. — Das ist ein neues Wunder der Musik, des Wort-Tondramas. Denn der frühere Dramatiker war fast darauf angewiesen, seine Dichtung an den Hof der Könige oder mindestens der Mächtigen im Reiche zu verlegen; nur dadurch bekam er genügende Farbe und konnte er die Seelen seiner Handelnden an Vorgängen darstellen, die ein hinreichendes Interesse erweckten; spielte aber der Bürger auch einmal eine Rolle, so war es, indem er aus seinem bürgerlichen Kreise herauswuchs und an bedeutenderen Staatsaktionen theilnahm. Wagner, dagegen, verlässt im Laufe der Meistersinger kein einziges Mal den streng beschränkten Kreis des kleinbürgerlichen Lebens, und dennoch gelingt es ihm, eine der grossartigsten Gestalten zu zeichnen, welche je die Bühne betreten haben! Und weit

entfernt, dass der Nürnberger Schuster, Hans Sachs, durch Betheiligung an äusseren Aktionen seine Bedeutung gewönne, ist gerade hier und bei ihm die ganze Handlung eine rein innerliche. Was Hans Sachs bezeichnet, ist die Seelengrösse; und in den Meistersingern sehen wir, wie durch den letzten, grossen Sieg, den der männlichen, stolzbewussten Entzagung, dieser schlichte Handwerker so erhaben dasteht, wie nur irgend ein ruhmgekrönter Held. Ja, keine männliche Gestalt Wagner's übertrifft die des Hans Sachs, vielleicht erreicht sie keine. Denn Sachs überwindet selbst die Bitterkeit und „erreicht beruhigt und beschwichtigt die äusserste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation“ (Fragmente, 105). — Daneben läuft nun die ganze bunte und muntere äussere Welt; das Volk ahnt wohl mit sicherem Instinkte Sachsens Grösse und jubelt ihm zu; wie sollte es aber die Wahrheit erkennen? und die Näherstehenden treten ihm gleichgültig oder antipathisch oder mit verschiedengradiger Sympathie, oft sogar bewundernd entgegen, ohne jedoch dass ein Einziger den inneren Kampf gewahrte und die heldenhafte Grösse des Mannes ahnte. Wie jeder wahrhaft Grosse, steht er allein da, ganz allein, — und nur die unschuldige, unerfahrene Jungfrau erkennt hin und wieder die Wahrheit, und als ob ein Blitz plötzlich die verborgene, innere Welt erleuchtete, schaut sie mit hellseherischem Auge in das Herz des Einsamen, und schreit laut auf vor Schmerz und Schreck, — nur aber, um sich gleich wieder, wie die Natur es bestimmt, von „der Sonne ihres seligen Glückes“ bescheinen zu lassen. —

Da die wahre Handlung eine ganz innere ist, so wird sie fast ausschliesslich von der Musik dargestellt, mit Zuhilfenahme des Auges. Nur im Quintett, in dem Augenblick, wo alle Anderen in ihr Glück ganz versenkt sind, erwähnt Hans Sachs flüchtig seiner selbst —:

„Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süss' Beschwer
galt es zu bezwingen.
'swar ein schöner Abendtraum;
dran zu deuten wag' ich kaum.“

Und selbst in den beiden grossen Monologen schauen wir wohl in seine Seele, von der eigenen Klage hören wir aber in Worten nichts. Dagegen spricht sie aus der Musik immerfort in ergreifender Deutlichkeit zu uns, namentlich in dem Gespräche mit Eva, in der Begleitung zum Schusterliede, in den Empfindungen, welche die Johannisnacht in Sachsens schweigendem Herzen erweckt und die immer wieder aus dem Orchester im zweiten Akte emporsteigen; vor Allem aber in der erschütternden Einleitung zum dritten Akte und in den darauf folgenden Scenen. Der Vorgang ist hier ein solcher, dass er gewissermassen kaum bis zum Verstande gelangt. Die Grösse von Sachsens Seele offenbart sich eben nicht durch grosse Thaten, sondern an jeder Kleinigkeit des täglichen Lebens; und auch der Kampf der Entzagung, die Verzichtleistung auf sein letztes Lebensglück, Eva's Hand, ist nicht einer von denen, wo das Für und Wider die Seele zerreißen, und der äussere Mensch mit allen Sinnen den Vernichtungskrieg gegen den inneren führt, — nein, bei einem Manne wie Sachs konnte nie einen Augenblick der Gedanke aufkommen, das Mädchen dem Jünglinge zu entreißen oder auch nur streitig zu machen, sondern der Kampf ist der ganz innere, **gegen die eigene Klage**. Das ist hier der tragische Konflikt; bis in diese tiefsten Tiefen des menschlichen Herzens führt uns das Wagner'sche Drama; und — wie später wieder in Parsifal — endet der Kampf mit dem Siege des Helden. Er erreicht „die äusserste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation“. „Erlösung dem Erlöser!“

Das ist das Drama: *Die Meistersinger*. Wie hätte eine solche Handlung anders als durch die Musik dargestellt werden können? Und wie hätte die Musik sie anders als durch ihre Verbindung mit Wort und Auge auf der Bühne zu verwirklichen vermocht?

Dass der dramatische Konflikt mit dem Siege enden kann, das ist auch eine Errungenschaft der Wagner'schen Kunst. Sie liegt tief im Wesen der Musik, als dem Organ des inneren Menschen, begründet. — Noch ehe Wagner sein erstes Werk aus der zweiten Periode geschrieben, hatte er

diese Möglichkeit erkannt und sie in einem unausgeföhrt gebliebenen Drama skizzirt, welches den bezeichnenden Namen führte: *Die Sieger*. Den Inhalt dieser dem Buddhistischen Sagenkreise entnommenen Dichtung kann man bezeichnen: durch Entzagung zur Erlösung. Jeder tragische Untergang, das heisst, jeder Untergang eines wahren Helden, wird, im Grunde genommen, unmittelbar durch den inneren, und nur mittelbar durch den äusseren Konflikt herbeigeföhrt. Der Widerspruch ist der zwischen dem mit kräftiger Sinnlichkeit begabten äusseren und dem mit ausnahmsweise deutlichem Bewusstsein hervortretenden inneren Menschen. Für eine Natur, bei welcher dieser — sonst überall nur latente — Widerspruch bis zum Kampfe, bis zur unabweisbaren Tragik hervortritt, giebt es nur zwei Wege zur Erlösung: die Zertrümmerung des äusseren Menschen im Tode, oder die Überwindung des äusseren Menschen durch den inneren. Das Wort-Drama konnte nur den ersten Fall darstellen; der zweite Fall erreicht eben einen Punkt, wo weder dem Verstände weiter Etwas gesagt, noch dem Auge Etwas gezeigt werden kann; ohne die Musik fehlt also jedes Mittel zur Darstellung. Das Tondrama dagegen vermag das Höchste im Menschen, den Sieg, uns tatsächlich vorzuführen. Und zum ersten Male geschah dies in den Meistersingern.

Diese grossartige, erhabene, aber unsichtbare Handlung, welche an und für sich ganz frei von jeder näheren äusseren Bestimmung ist, wie Zeit, Ort, Umstände, u. s. w. spielt nun inmitten einer bunten, bürgerlichen Welt, in welcher Jeder vollauf beschäftigt ist, seinem eigenen, eng-persönlichen Interesse nachzujagen:

— „Wahn, Wahn!
Überall Wahn!“ —

und in welcher dem Egoismus nur durch die nach jeder Himmelsrichtung hin hoch aufgerichtete Mauer der Konventionen ein Damm gesetzt wird. So wenigstens fasst die milde, weise Seele des Hans Sachs das Konventionelle auf.

Da aber das Konventionelle ein Willkürliches ist, so stellt es dem Unwillkürlichen, das heisst jener Nothwendigkeit, die in jeder wahren Begabung zum Ausdruck kommt, eine durch Nichts zu rechtfertigende Schranke entgegen. Das Konventionelle kann immer nur für eine beschränkte Zeit, für einen beschränkten Ort, für bestimmte Umstände gelten; das Reinhenschliche dagegen ist dasjenige, was über Zeit und Ort hinweg das Gemeinsame am Menschen ausmacht, das wahrhaft und ewig Bezeichnende, das, was direkt aus dem göttlichen Quelle fliest. Stemmt sich nun das Konventionelle nicht gegen egoistische Ausschreitungen des persönlichen Interessenkampfes, sondern gegen das Reinhenschliche auf, so kann es uns nur hassenswerth oder lächerlich erscheinen.

Bei dem Tondrama bleibt es nun ausgeschlossen, das Konventionelle als Grundlage der Handlung zu nehmen oder es als den Felsen hinzustellen, gegen welchen der Held sich bricht — was im Wortdrama häufig geschah; hier ist es desswegen unmöglich, weil der Musik jede Fähigkeit fehlt, das Zufällige, die specielle Konvention, zum Ausdruck zu bringen. Dagegen vermag das Wort-Tondrama sehr wohl etwas Anderes zu thun, nämlich „das Reinhenschliche am Konventionellen“ — wenn mir der paradoxe Ausdruck gestattet wird — darzustellen. Das Hängen an Konventionen, das Aufstellen von Gesetzen — der Moral, der Kunst, u. s. w. — die ihrem Wesen und ihrer Entstehung nach nur beschränkten Werth besitzen können, und die dann als göttlich, als unumstösslich verkündet werden, das beständige Verwechseln zwischen der zeitlichen Form und dem ewigen Gehalte, — — — die Anlage, aus welcher dies Alles hervorgeht, ist eine ganz allgemein menschliche. Und dieses Reinhenschliche im Konventionellen, gewissermassen also das Negative an demselben, ist das, was in den Meistersingern uns vorgeführt wird. Dessenwegen erscheint es uns auch nicht grausam, sondern lächerlich, und unser Lachen deckt uns das Niedrige desselben auf. Die Komik befreit uns also vom Konventionellen, und rechtfertigt hiermit die Einführung desselben in das Tondrama.

Das Ganze führt zu einer Erkenntnis, wie sie sich in der Seele des Hans Sachs bereits gebildet hat, welcher nicht bitter die Konventionen verdammt, sondern durch sie hindurch überall das Reinmenschliche erkennt und auf seinen Werth schätzt, währenddem er selber so hoch erhaben über die ihn umgebende Welt dasteht, dass es ihm ganz gleichgültig sein kann, ob er sich ihren Formen anpasst oder nicht. Er thut es aber, weil nur so er Gutes wirken kann. Und wir ersehen, dass der wahre dramatische Grund für die Vorführung des Konventionellen hier wiederum der Einblick in diese grosse Seele war. Denn nachdem wir so viel über die guten Meister gelacht haben, mahnt uns dennoch Sachs zum Schlusse:

„Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!“

Es verlohnt sich wohl der Mühe, nachdem wir die dramatische Berechtigung zu der Einführung des Konventionellen und des Komischen in den Meistersingern eingesehen haben, noch speciell darauf aufmerksam zu machen, dass Wagner hierdurch gleichzeitig ein neues weites Feld der Komik im Wort-Tondrama eröffnet hat.

Wer über das Wesen alles Komischen und über die verschiedenen Arten desselben sich unterrichten will, muss die lichtvollen Aufklärungen, die Schopenhauer diesem Thema gewidmet hat, lesen. Der Grund des Lachens ist immer eine Inkongruenz, und im letzten Grunde läuft es meistens auf eine Inkongruenz zwischen einem sinnlich Wahrgenommenen oder Vorgestellten und einem logisch Gedachten hinaus. Hier aber betreten wir ein neues Gebiet der Komik: das der Incongruenz zwischen dem Reinmenschlichen und dem künstlich Zufälligen. In den wirklich grossen Komödien eines Aristophanes und eines Molière, — namentlich aber eines Shakespeare — befinden wir uns auf dem Wege zu dieser edelsten Auffassung des Komischen; es lag aber in der Natur des Wortdramas begründet, dass man einer engeren Konvention immer nur eine weitere entgegenstellen konnte. Hier dagegen, wo wir durch die Musik in unmittel-

barer Fühlung mit dem unsichtbaren Urgrunde aller Dinge, mit der Welt des unwandelbar Ewigen bleiben, da erkennen wir sofort das Nichtigste des Konventionellen, denn wir überblicken die ganze weite Kluft, welche das Reinhenschliche vom Künstlichen trennt. — Es ist wohl die höchste, erreichbare Komik.

In Platon's *Gastmahl*, als Aristodemos früh am Morgen aufwacht, findet er Sokrates eifrig beschäftigt, dem Aristophanes die Einsicht beizubringen: „wer ein wahrer tragischer Dichter sei, müsse auch der wahre Komödiendichter sein.“ Sokrates liess auch nicht eher nach, als bis er dem Aristophanes seine Zustimmung abgenöthigt hatte; dieser aber „war der Beweisführung nicht recht gefolgt.“ — Sokrates hat gewiss mit der grossen Breite seines durchdringenden Geistes dieses Verhältnis viel tiefer und namentlich ganz anders aufgefasst als seine Zeitgenossen, sonst hätte ein so geistvoller Mann wie Aristophanes ihn doch verstehen müssen. Ich stelle mir vor, dass er das tiefste Wesen der Tragik und der Komik so erfasst hat, wie es dann später von Shakespeare — eben als „dem wahren tragischen Dichter“ — verwirklicht, zu voller Deutlichkeit und tiefster Bedeutung aber erst in dem Tondrama gelangen kann. — Vielleicht, dass die nahe Verwandtschaft zwischen den zwei grössten germanischen Dramatikern, Shakespeare und Wagner, sich nirgends deutlicher zeigt wie in ihrer Auffassung des Komischen, denn in Beiden ist das sokratische Wort zur Wahrheit geworden. Dass die Dichtung zu den Meistersingern stark an Shakespeare gemahnt, ist eine schon häufig gemachte Bemerkung; sie bleibt aber an der Oberfläche kleben und führt zu keiner Erkenntnis; und wenn ein Weiser auf jene Behauptung mit der ebenso tiefen Bemerkung antwortet, diese Dichtung liesse sich keiner Shakespeare'schen an die Seite stellen, so geben wir auch ihm Recht, und sind gerade so klug, wie wir vorher waren. Die wahre Verwandtschaft mit Shakespeare besteht eben erst bei der Aufführung als Tondrama. Denn das Reinhenschliche, alles das, wozu sich das heitere Wirrwarr der Intrigen als Kontrast verhalten soll, kommt ja durch die

Musik zum Ausdrucke; und erst wenn die Seele des Hans Sachs deutlich vor unsere Seele tritt, erst dann können wir die Inkongruenz zwischen ihr und der sie umgebenden Welt wahrnehmen, und dann erst existirt überhaupt die Komik, welche der Dichter im Sinne hatte.

Bezüglich der Musik begnüge ich mich, für das Verhältnis von Wort und Ton auf das früher bei Gelegenheit von Tristan Gesagte zurückzuweisen. Auf einen einzigen, anderen Punkt möchte ich aufmerksam machen, weil er für die Technik des neuen Dramas höchst lehrreich ist. —

Da nämlich in den Meistersingern das Konventionelle sich sehr breit macht, und, wie wir wissen, kein nothwendiges, unmittelbares Verhältnis zwischen diesem und der Tonwelt statt hat, so entsteht die Frage, wie soll denn vermieden werden, dass die Musik in jene sinnlose Willkür verfalle, aus welcher sie soeben erst gerettet wurde? Und wie wird eine willkürliche Tonspielerei sich ausnehmen, wenn da zwischen immer wieder die Seele des Hans Sachs plötzlich auftaucht? Auf den ersten Blick scheint die Frage schier unlösbar. — Gelöst wurde aber das Problem dadurch, dass es in der Seele des Wort-Tondichters niemals als solches bestanden hat.

Hier schauen wir sehr tief in die geistige Werkstatt hinein. Hätte Wagner uns das Gedicht allein zu den Meistersingern hinterlassen, so hätte man nicht errathen können, was wir jetzt aus dem vollendeten Werke ersehen, nämlich, dass das eigentliche Drama ein reinmenschliches, ganz in Musik aufgehendes ist, und dass gerade die Musik — weit entfernt, ein schwieriges Problem zu bilden — das Einheitsband ist, welches das ganze Werk umschliesst. Von der Musik aber, oder mit anderen Worten, von Hans Sachsen's Seele, ging der Wort-Tondichter aus; sie ist ihm Anfang und Endpunkt; sie ist aber auch der Mittelpunkt, von welchem aus die verklärenden Töne über die ganze zufällige, gleichgültige Welt sich ergiessen. In Folge dessen scheint die Musik hier häufig geradezu mit den Menschen und ihren

Reden zu spielen; sie thut es auch wirklich; was sollte sie denn anders mit ihnen anfangen? Aber nicht sie, die Musik, ist willkürlich, nicht sie ist ohne Nothwendigkeit hinzukomponirt, — ist sie doch das schlagende Herz des ganzen Organismus! —, sondern die konventionellen Vorgänge, die Vorurtheile der Nürnberger Bürger, ihre Zänke und Prügeleien und Feste sind willkürlich und zufällig. Die Musik ist mit geradezu beispieloser symphonisch-dramatischer Einheit aufgebaut, das geben sogar die verstocktesten Wagner-Feinde unter den Musikern zu. Was diese Musiker aber nicht verstehen, ist, dass diese musikalische Einheit ein Ausfluss der Einheit des wirklichen, reinmenschlichen Dramas ist, indem ebenso wie die ganze Handlung erst in ihrem Bezug auf Hans Sachs wahre Bedeutung bekommt, auch die ganze Musik dem Ausdruck, den seine Seele der ihn umgebenden Welt verleiht, ihr Entstehen und ihren Sinn verdankt. Man hat sogar behauptet, die riesige Partitur sei aus einem einzigen Thema entstanden; diese Behauptung zu prüfen hatte ich niemals die Neugier, noch die Geduld; für den Dichter war jedenfalls das einzige Bestimmende die strenge Einheit und Einfachheit seiner dramatischen Idee. Aus ihr entstand nun die einheitliche Musik; und geradeso wie Hans Sachsen grosse Seele Alles mit Liebe umfasste und begriff, und sich den gegebenen Konventionen zu fügen wusste, ohne jemals aufzuhören, das zu sein, was sie war, ergiesst nun diese Musik von dem innersten Herzen der dramatischen Gestaltung, eben von Hans Sachsen Seele aus, sich liebevoll über Alles, durchdringt Alles, auch das Kleinste, Trivialste, und indem sie im edelsten Sinne des Wortes die Vorgänge des kleinstädtischen Lebens „idealisiert“, offenbart sie uns in Jedem das Reinherrliche.

Wenn also in den Meistersingern häufig Verhältnisse vorkommen, die an die frühere Oper gemahnen, so können wir gerade hier am deutlichsten ersehen, welche unüberbrückbare Kluft Wagner's Drama von der Oper trennt. Zusammenfassen kann man den Unterschied immer wieder am Besten durch den Ausdruck: Wagner hat die Musik erlöst!

Auch hier sehen wir sie wieder souverän herrschen. Der dramatische Ausdruck, den sie den Seelen der Haupthandelnden verlieh, verbreitet sich von hier aus über alle Übrigen und über alle zufälligen Begebenheiten. An Stelle einer Reihe von getrennten oder locker zusammengefügten Musikstücken, die nur durch die äussere Nöthigung einer logischen Reihe von Vorgängen zu einem Ganzen verknüpft sind, wie in der Oper, — haben wir hier eine absolute musikalische Einheit, die den Ausgangspunkt bildet, und die, indem sie uns die Seele eines sichtbaren Menschen offenbart, zu einer dramatisch bewegten Einheit wird, die uns die wechselnden Vorgänge in der unsichtbaren Seele vorführt, welche ausserdem aber, da die unsichtbaren Seelenvorgänge mit sichtbaren Begebenheiten eng zusammenhängen, hierdurch die Macht bekommt, sich über die ganze sichtbare Welt zu erstrecken und Dingen Musik zu verleihen, die auf anderem Wege nur willkürlich dazu gelangt wären.

Man gestatte mir, die Anregungen welche obige Betrachtungen über die Meistersinger enthalten, noch einmal kurz und trocken zusammenzufassen. Dieses Werk lehrte uns:

1. Das Reinmenschliche ist überall zu finden; die Schranken welche dem Wort-Tondrama gezogen sind, sind innerliche, nicht äusserliche.
2. Noch mehr als in Tristan und Isolde ist hier die wahre Handlung eine ganz ausschliesslich innerliche. Die Vorgänge der äusseren Welt geben den Seelen die Gelegenheit, zu zeigen, wie sie in diesem und jenem Falle handeln und denken; wie sie sind aber und was auf ihrem tieferen Grunde vorgeht, — also, das eigentliche Drama — offenbart uns nur die Musik.
3. In Hans Sachsens Seele führt der Kampf zum Siege. Die Darstellung des Sieges ist eine Errungenschaft des Tondramas.
4. Auch dem Konventionellen kann reinmenschliche Momente abgewinnen.

5. Die Inkongruenz zwischen dem durch die Musik nunmehr unmittelbar dargestellten Reinhenschlichen und dem wie im früheren Drama auftretenden Konventionellen eröffnet der Komik ein neues Feld.

6. Die Musik ist das Element, in welchem die streng einheitliche Handlung lebt, und als solches bildet sie das einigende Band des ganzen Werkes.

7. Indem die ganze Musik dem Seelenleben der Hauptpersonen gilt, verleiht sie der zufälligen Umgebung derselben eine Idealisirung, die nur äusserlich willkürlich erscheinen könnte, innerlich aber ihre tiefe Berechtigung daraus schöpft, dass sie alle Erscheinungen und Vorgänge in eben diesen Seelen wiedergespiegelt zeigt, und also immerwährend der einzigen wahren, dramatischen Handlung gilt.

8. Hieraus ersehen wir, dass der musikalisch streng einheitliche Aufbau der Wagner'schen Partituren (mitsamt den sogenannten „Motiven“) nicht einer formellen, musikalischen Überlegung entspringt, sondern aus der Einheit der poetisch-dramatischen Handlungs-Idee herauswächst.

9. Und aus diesen verschiedenen Erkenntnissen ergiebt sich die Einsicht, dass zwischen dem Wort-Tondrama Wagner's und der sonstigen Oper gar keine Verwandtschaft besteht; es wäre denn, dass man sie zusammenstellte, um zu zeigen, dass sie in Allem und Jedem das gerade Entgegengesetzte von einander sind.

Der Ring des Nibelungen.

Zwei Mal hat Richard Wagner diesen Sagenkreis zu dramatisiren unternommen; das eine Mal kurz vor dem Wendepunkt des Jahres 1848, das andere Mal nach Vollendung jener Schriften, in welchen er die volle, bewusste Klarheit erreicht hatte, im Jahre 1852. Nichts vermag uns so gründlich über das wesentlich Unterscheidende der neuen dramatischen Form zu belehren, wie der Vergleich zwischen diesen zwei Fassungen desselben Stoffes; zugleich vermag uns

Nichts so klar und deutlich vor Augen zu führen, was in der zweiten Fassung, *Der Ring des Nibelungen*, das wahre Drama ist.

Die erste Fassung — *Der Nibelungen-Mythus*, als Entwurf zu einem Drama — findet der Leser im zweiten Bande der Gesammelten Schriften. Dieser Entwurf umspannt genau denselben Stoff wie der spätere *Ring des Nibelungen*, er beginnt mit Alberich's Raub des Goldes, aus welchem er den Ring schmiedet, und endet mit dem Tode Siegfried's und Brünnhilden's. Auch die Reihenfolge der Begebenheiten ist im Grossen und Ganzen dieselbe. Und dennoch sind die beiden Werke grundverschieden; der erste Entwurf ist lediglich ein genialer Versuch, den *Nibelungen-Mythus*, wie er in der *Edda* vorliegt, zu dramatisiren; im zweiten Entwurf hat jene Verlegung der wahren Handlung nach innen stattgefunden, welche wir in *Tristan* und *Isolde* und in den *Meistersingern* schon trafen und welche die nothwendigste Grundlage des Wort-Tondramas ausmacht, — und in Folge dessen ist dieser zweite Entwurf ein gänzlich neues Werk, welches mit dem ersten und mit den altdeutschen Sagen nur den allgemeinen Rahmen gemein hat.

Um dieses Verhältnis recht klar zu machen, werde ich jetzt, mit Weglassung aller geringeren Einzelheiten, auf diejenigen Hauptpunkte hinweisen, welche die erste Fassung so tief von der zweiten unterscheiden:

1. Von einem „Fluch der Liebe“ ist in der ersten Fassung nirgends die Rede. Dass nur Derjenige „das Gold zum Reif zu zwingen vermag“, der „der Liebe entsagt“, das bezeichnete später Wagner selber als „das gestaltende Motiv bis zu Siegfried's Tod“. Dieses gestaltende Motiv, die eigentliche Grundlage des ganzen Dramas im *Ring des Nibelungen*, fehlt also in der ersten Fassung.

2. In Folge dessen fehlt auch der Konflikt zwischen Liebe und Gold. Alle Scenen, in denen dieser zu Tage tritt, fallen weg, zum Beispiel, der Freia-Vertrag; die Riesen verlangten sofort den Hort, nicht Freia. Fafner tödtet auch

nicht den Fasolt, die Beiden leben ruhig weiter und lassen den Hort von einem Wurm bewachen. Und in der Götterdämmerung wird Brünnhilde nicht ermahnt, den Ring den Rheintöchtern zurückzugeben.

3. Wotan wird zwar häufig als oberster Gott angerufen, er tritt aber gar nicht als Hauptperson der Handlung in den Vordergrund, sondern der Kollektivbegriff „die Götter“ wird dem „der Riesen“ und „der Zwerge“ entgegengestellt. — In Folge dessen besteht von all den grossen Wotanscenen nur die Bestrafung der Brünnhilde und der Feuerzauber am Schlusse der Walküre; keine der anderen — Wotan und Mime, Wotan und Alberich, Wotan und Erda, Wotan und Siegfried — kommt vor; und die Scenen der Nornen und der Waltraute, welche in der Götterdämmerung dem nunmehr unsichtbaren Wotan ganz allein gelten, sind in der ersten Fassung blosse Erzählungen.

4. Die Schuld der Götter ist, dass „die Nibelungen geknechtet bleiben“ und dass „die Herrschaft dem Alberich nicht für einen höheren Zweck geraubt ist; Alberich hat somit in seinen Vorwürfen gegen die Götter Recht.“

5. Als durch Siegfried's Tod und die Rückgabe des Goldes an die Rheintöchter diese Schuld getilgt ist, werden die Götter in ihre alte, glanzvolle Macht wieder eingesetzt: „Nur Einer herrsche: Allvater! Herrlicher du!“

6. In einer Apotheose sieht man Brünnhilde, wieder Walküre geworden, in strahlendem Waffenschmucke Siegfried durch die Lüfte geleiten und ihn den Göttern als „Bürgen ewiger Macht“ zuführen.

Nach dem Hinweis auf diese tief eingreifenden Unterschiede hat es kaum noch einen Zweck, auf die vielen charakteristischen Einzelheiten hinzuweisen, zum Beispiel, dass Siegmund ein Weib hat, dass Siegfried „unter Mime's Anleitung“ sein Schwert schmiedet, dass erst Siegfried Hunding tödtet u. s. w.

Dieser erste Entwurf trägt noch deutlich den Stempel

der Periode vor der klaren Erkenntnis von dem Wesen des neuen Dramas an sich. Wie genial auch das Zusammendrängen des epischen Stoffes in eine übersichtliche Handlung erscheinen mag, es lässt sich nicht leugnen, dass dieser Entwurf den Erfordernissen des wahren Wort-Tondramas weniger entspricht wie z. B. *Tannhäuser*. Man kann bezweifeln, ob Wagner später diesen Stoff überhaupt gewählt hätte; jedenfalls lässt uns seine Behandlung der epischen Dichtungen von *Tristan* und *Parsifal* vermuten, dass er ihn von vorn herein anders aufgefasst haben würde. Nun hat er aber die epische Breite, auch in der zweiten Fassung, beibehalten; er hat den Rahmen nicht verändert, und somit hat er uns ein Werk gegeben, welches sich ebenso sehr von *Tristan* wie von den *Meistersingern* unterscheidet und als Typus einer dritten Form gelten kann, welche dem Wort-Tondichter offen steht. — Was hat aber der Dichter gethan, um den ersten Entwurf zu einem reinmenschlichen Drama umzugestalten, in welchem allein der Tonkunst ihre wahre Aufgabe zugeschrieben wird? Die äussere Folge der Begebenheiten hat er fast unverändert gelassen, aber das eigentliche Drama hat er ganz nach innen verlegt, in die Tiefen der menschlichen Seele; die wahre Handlung ist nicht mehr die Reihe der Vorgänge und der Abenteuer, welche das Epos weitläufig schildert, sondern der unsichtbare, innere Entwicklungsgang. Dieses Ewige — dem Zufälligen des Wortes und des Bildes gegenüber — spricht die Musik aus; das heisst, die Musik nimmt den Platz wieder ein, der ihr als höchster Kunst und als Mutter des Dramas zukommt.

Wie hat der Dichter das vollbracht?

Erstens, indem er an die Stelle des blossen Ehrgeizes und der Rivalitäten, als treibendes und gestaltendes Motiv des ganzen Dramas den inneren Konflikt zwischen dem Streben nach Macht und der Sehnsucht nach Liebe hinstellte: nur wer der Liebe entsagt, kann die Welt beherrschen. Zweitens, indem er diesen Konflikt (der in jedem der Handelnden eine andere Gestalt annimmt) in der Seele eines Einzelnen, über alle Anderen weit Erhabenen, konzentrierte.

In Wotan's edler, mächtiger Seele wächst nun dieser Widerstreit zu einer Weltbedeutung heran und führt zu dem Untergange einer Weltordnung. — Der Konflikt zwischen dem Streben nach Macht und der Sehnsucht nach Liebe in der Seele des Wotan, das ist nunmehr die Handlung im Ring des Nibelungen. Mit seinem Traume von „ewiger Macht“ hebt das Drama an; es endet mit dem Brande Walhalla's: „Ruhe, ruhe! du Gott!“

Man muss aber zugestehen, dass hier der innere Aufbau, der äusseren Darlegung gemäss, viel verwickelter ist als in den übrigen Dramen. Dessenwegen wird jede darauf bezügliche Untersuchung sowohl für eine tiefere Erkenntnis des Wesens des Tondramas überhaupt, als auch für eine tiefere Einsicht in dieses specielle Drama sehr fruchtbar sich erweisen. Die folgenden Bemerkungen mögen dazu anregen.

Man beachte, dass in Rheingold, wo das Gleichnis, an welchem die Seele Wotan's sichtbar gemacht wird, erst geschaffen, das heisst also, wo „die dem Verstande wahrnehmbaren Handlungs-, Empfindungs-, und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammengedrängt“ werden sollen, dass da Wotan die Bühne kaum verlässt und deutlich als der Mittelpunkt alles Geschehenen und daraus Folgenden hingestellt wird. Mehrere schwerwiegender Thaten vollbringt er selber, aber, was noch viel wichtiger ist, alles was geschieht, strömt ausnahmslos auf ihn ein und bekommt Leben, Gestalt und Sinn in Bezug auf das Ganze erst durch den Eindruck auf seine Seele. — In der Walküre ist Wotan noch immer der Haupthandelnde (im alten Sinne des Wortes); von Allen ist er am längsten auf der Bühne; er vollbringt noch auf ihr entscheidende Thaten; fast die Hälfte aber des Dramas wird von Handlungen ausgefüllt, die zwar alle in letzter Linie von ihm ausgehen und auf ihn zurückwirken, an denen er aber nur mittelbar persönlich betheiligt ist. — In Siegfried erscheint Wotan in jedem Akte nur mehr ein Mal: bloss ganz indirekt nimmt er auf den Gang der Begebenheiten Einfluss; die Hauptperson des Stükkes, Siegfried, kennt ihn gar

nicht, weiss nichts von ihm. — In der *Götterdämmerung* erblicken wir Wotan nur am allerletzten Schlusse, als die brennende Götterburg am Himmel aufleuchtet; nur ein Mal greift er ganz indirekt in die Handlung ein, als Waltraute Brünnhilde beschwört, den Ring den Rheintöchtern zurückzugeben, und ihr sagt, wie „Walvater stumm und ernst auf hearem Sitz“ des Endes harrt; die Gibichungen aber und Siegfried ahnen nicht den Zusammenhang ihrer Schicksale mit dem Wotan's. — Im Laufe der Tetralogie rückt also Wotan unserem Auge immer ferner; aber man täusche sich hierüber nicht: nicht bloss bleibt er der Mittelpunkt, sondern je weiter die Handlung sich entwickelt, desto mehr gewinnt sie nur noch in seiner Seele Sinn und Bedeutung.

Verfolgen wir diese Handlung durch die vier Dramen hindurch.

In *Rheingold*, wo Wotan als Hauptperson auftritt, erscheinen uns auch Andere fast gleichwerthig — Alberich, die Rheintöchter, die Riesen, Loge, u. s. w. —, und allmählich nur gewahren wir Wotan's Bedeutung als mittlere Figur, auf die alle Strahlen, wie in einen Brennpunkt, zusammenlaufen. Bedeutung bekommt Alles erst bei ihm: — erst als Wotan den Ring an seinen Finger steckt, entsteht ein Konflikt, denn Alberich hatte ja freiwillig der Liebe entsagt; Alberich's Fluch hört (ausser Loge, der in das Weitere nicht eingreift) nur Wotan, keinem Anderen ist dieser an dem Ringe haftende Fluch bekannt; an Wotan wendet sich die Klage der Rheintöchter; an Wotan die Mahnung der Erda — — —.

Im Laufe der *Walküre* aber ersehen wir, dass das Schicksal aller Handelnden in seinen Händen liegt, — nicht etwa weil er allmächtig ist und nach seiner Willkür herrscht, sondern weil die Kämpfe unter den Menschen, welche uns vorgeführt werden, und auch das Eingreifen übermenschlicher Mächte in dieselben (Fricka, Brünnhilde), Alles die Reflexe seiner eigenen Seelenkämpfe sind; es sind seine Thaten, er hat sie gezeugt. Nur in Bezug auf ihn haben Siegmund und Sieglindens Liebe, Siegmund's Kampf mit

Hunding, Fricka's Vertheidigung der Sitte, Brünnhilden's Beschützung Siegmund's, u. s. w., einen Sinn. Und schon hier führt der tragische Konflikt in Wotan's Brust zu einer ersten Entzagung; er segnet den Niblungen-Sohn, —

„Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz!“

Nun greift aber Brünnhilde in den Gang der Ereignisse ein. Brünnhilde ist die lebendige, jugendliche Verkörperung von ihres Vaters Willen; sie ist Wotan in weiblicher Gestalt und sie handelt fortan in Wotan's Sinn, aber mit der ganzen Unmittelbarkeit des durch das Gefühl, nicht durch den Verstand bestimmten Weibes. Brünnhilde sagt:

„Zu Wotan's Willen sprichst du,
sagst du mir was du willst,“

und Wotan erwidert:

„Mit mir nur rath' ich,
red' ich zu dir.“ — — —

Aber ohne uns auf — übrigens ganz berechtigte — Subtilitäten einzulassen, möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Brünnhilde in der Scene, aus der jene Worte citirt sind, vor unseren Augen zu der einzigen Vertrauten von Wotan's „Gedanken“¹⁾ und folglich auch zur Fortsetzerin desselben gemacht wird. Keiner weiss, keiner ahnt, was in Wotan's Seele vorgeht; er steht gerade so einsam da wie Hans Sachs; es kann ihn auch Keiner verstehen, sonst hätte er ja seine geträumte Weltordnung durchführen können.

„Was Keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleibe es ewig!“

Aber gerade so wie einzige Eva, die Jungfrau, einen Blick in Hans Sachsen's Seele zu werfen vermochte, so ist auch hier die jungfräuliche Brünnhilde der einzige Mensch, dem sich Wotan anvertrauen kann, und sie ist ausserdem sein

¹⁾ Wotan's „Gedanke“ ist sein Plan, eine neue Weltordnung zu schaffen, in welcher Macht und Liebe sich nicht mehr gegenseitig ausschliessen.

eigenes Blut, sein wiedergeborenes Selbst! Wagner, in einem Brief an Liszt, nennt Wotan's Schicksals-Enthüllung gegen Brünnhilde „die wichtigste Scene für den Gang des ganzen grossen viertheiligen Dramas“. Sie bezeichnet nämlich gleichzeitig den ersten tragischen Höhepunkt in Wotan's Seele, und die Peripetie, durch welche die thatsächliche Weiterführung von Wotan's Gedanken in Brünnhildens Hände übergeht. — Es ist also ganz folgerichtig, wenn nun an Stelle Wotan's Brünnhilde die leitende Figur auf der Bühne wird; Wotan bleibt nicht minder, wie vorher, der Mittelpunkt des Ganzen. Sein Wille, sein Traum einer Weltordnung, sie haben jetzt eine bestimmte, sichtbare Gestalt bekommen, in der Person von Brünnhilde. In der Abschiedsscene aber, am Schlusse der Walküre, wird jene Verlegung des Dramas ganz nach innen, die wir zuerst in Tristan sahen, buchstäblich vor unseren Augen ausgeführt. Der „unselige Ewige“ wendet sich da ab von seinem eigenen Willen, er schliesst die Augen, aus welchen sein eigenes „Hoffnungs-Sehnen“, sein eigener „Wunsch nach Weltenwonne“ ihm entgegen leuchtete; von dem einzigen Geschöpfe, das seinen „Gedanken“ kannte und seinen Willen zur That machen konnte, scheidet er auf ewig. — Als Wagner diese Dichtung verfasste, kannte er Schopenhauer's Philosophie noch nicht, und Niemand ist von dem Wunsche, Kunstwerke philosophisch zu deuten, entfernter wie ich; man kann aber gewiss Wotan's Seelenzustand nicht treffender bezeichnen als durch den Ausdruck: es ist der Zustand der Verneinung des Willens zum Leben. Die Verneinung des Willens ist ja auch keine philosophische Verunfterkennnis, sondern eine sittliche Handlung, welche von dem inneren Menschen ausgeht, dessen Welt jenseits der Vernunft liegt; die Verneinung kann eine Folge philosophischer Erwägungen sein, wie beim Denker, sie kann aber auf ganz anderem Wege erfolgen, wie wir dies bei Heiligen sehen, oder wie wir es hier, bei Wotan, gewahren. Schopenhauer sagt sogar selber, dass auf diesem zweiten Wege „die Meisten zur Verneinung des Willens gelangen, da das vom Schicksal verhängte, selbstempfundene, nicht das

bloss erkannte Leiden es ist, was am häufigsten die völlige Resignation herbeiführe“. Und ich füge gleich hinzu, dass Wotan so instinktiv, so impulsiv, so wenig philosophisch seinen Entschluss gefasst hat —

„Eines nur will ich noch,
das Ende — —
das Ende! —“

dass er mit mangelhafter Folgerichtigkeit und Einsicht seine Verneinung durchführt und doch noch in den Gang der Ereignisse eingreift.

„Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen“,

sagt Wotan in Siegfried; und in der That, wir sind selber hier gewissermassen in Wotan's Seele hineinversetzt, und mit seinen Augen erschauen wir die Weiterführung einer Handlung, die im letzten Grunde von ihm, von seinem Welten-Traum ausgeht, die nun aber, unbewusst dieses Ursprunges und unbeeinflusst von ihm, sich weiter entwickelt. Wotan's Herz freut sich des kindlichen, frohen, neidlosen Helden; und in der Scene mit Erda erreichen wir den zweiten Höhepunkt der wahren Handlung (nämlich des Dramas in Wotan's Seele), indem er den Entschluss gänzlicher Entsaugung nicht mehr bitter, sondern mit erhabener Heiterkeit — also die wahre Verneinung des Willens — feierlich erneuert:

„Was in des Zwiespalt's wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloss,
froh und freudig
führe frei ich nun aus!“

Die erste Verneinung wäre mit der des Tristan, die zweite mit der des Hans Sachs zu vergleichen. Aber auch hier, gerade so wie in dem zweiten Akte der Walküre, knüpft sich unmittelbar an den Höhepunkt eine Peripetie, welche zu einer neuen Reihe tragischer Ereignisse führt. — Die Verneinung des Willens ist eben, wie gesagt, durchaus keine philosophische bei Wotan. Auch in der Verneinung war bei

Wotan der Wille das Vorherrschende; bei ihm ist diese Verneinung nicht Resignation, wie bei den Heiligen und den Denkern, sondern ein positives „Nicht-Wollen“; er will: nicht wollen. (Nolo = non volo.) Und desswegen bricht sich auch dieser verneinende Wille überall gegen Felsen. Als er das erste Mal seinem Wollen entsagte, fing es Brünnhilde in ihrem edelen, leidenschaftlichen Herzen wieder auf, und anstatt nun der wahren Verneinung gemäss zu handeln, und den Dingen ihren Lauf zu lassen, ersah Wotan in dieser That der Brünnhilde ein Wiederaufblodern seines eigenen „Gedankens“, seines eigenen Willens, dem er eben entsagt hatte, und mit unerbittlicher Strenge trat er gegen sich selbst auf; dieses heissgeliebte, zweite Ich versetzte er auf öden Felsen, in ewigen Schlaf (wie er dachte), und auf immer wandte er sich von ihm ab. Jetzt aber, nachdem er „in Wonne dem ewig Jungen gewichen ist“, da überkommt ihn die Furcht vor dem, was sein eigener, wiedererwachter Wille, die von Siegfried erweckte Brünnhilde, vollbringen wird; um jeden Preis muss er Siegfried verhindern, sie zu wecken, — „den Weg sollst du nicht zieh'n!“ —; das Siegenschwert aber zerhaut den ewigen Speer, „der Herrschaft Haft“. — Siegfried konnte er nicht halten, er ist ja die wiedergeborene Kraft seiner eigenen Jugend; aber eben so sehr täuschte er sich, als er der Erda von Brünnhilde verkündet hatte:

„Wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltenthat.“ —

Zwar erfasst Brünnhilde, als sie von Siegfried aus dem langen Schlafe geweckt wird, sofort wieder „Wotan's Gedanken“ als das Ziel ihres Thuns:

„O Siegfried! Siegfried!
siegendes Licht!
dich liebt' ich immer;
denn mir allein
erdünkte Wotan's Gedanke“ —;

jedoch, ehe sie die erlösende Weltenthat vollbringen kann, hat Siegfried's Liebe ihr Herz ganz eingenommen. „Liebe dich und lasse von mir!“ rief sie ihm entgegen; ihren Widerstand besiegte er aber eben so leicht als vorher Wotan's. Auch diese tragische Wendung ist durch Wotan ver-
schuldet; seinem Kinde, seinem lebendig gewordenen „Ge-
danken“ hatte er die Gottheit genommen — „so kehrt der
Gott sich dir ab; so küsst er die Gottheit von dir!“ — und
wenn es je wieder erwachte, so sollte es nur zu mensch-
licher Liebe sein:

„Du folgstest selig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den du lieben musst!“ —

Mit der Jungfräulichkeit verliert aber Brünnhilde das „himm-
lische Wissen“ und sie verliert die Kraft, —

„Des Wissens bar —
doch des Wunsches voll,
an Liebe reich —
doch ledig der Kraft.“ —

Sie ist nicht mehr Wotan's Wille, sondern Siegfried's Weib — „in seiner Macht hält er die Magd“ —, sein Wunsch ist ihr jetzt Gesetz und „im höchsten Liebesjubel“ ruft sie: —

„Fahr' hin, Walhall's
leuchtende Welt!
Götter-Dämm'rung,
dunkle herauf!“ —

Dass das letzte der vier grossen Dramen Götterdäm-
merung mit Namen heisst, deutet klar darauf hin, wie auch
hier die wahre Handlung diejenige ist, die in Wotan's nun-
mehr schweigender Seele spielt. In der Nornenscene und
in Waltraute's Erzählung wird unserer Phantasie das Bild
des Gottes vorgezaubert, wie er „auf hehrem Sitze stummi
und ernst sitzt“, wie „sein Blick sich bricht, gedenkt er
Brünnhilde, dein“, wie er seiner Raben harrt —

„Kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,
dann noch einmal
— zum letzten Mal —
lächelte ewig der Gott.“ —

und die Musik offenbart uns nun die Seele des gar nicht mehr auf der Bühne vorhandenen Helden mit einer Intensität und einer überzeugenden Kraft, welche aller Beschreibung spotten. Indessen konzentriert sich die Reihenfolge der Begebenisse auf Wotan's Kind, auf sein zweites Ich, welches nun, der Gottheit und des himmlischen Wissens beraubt, dem jämmerlichsten Schicksale preisgegeben ist; Alles aber eine direkte Folge von Wotan's Thaten, denn Siegfried's Feind, Hagen, der ihn Brünnhilden untreu macht und seinen Tod herbeiführt, handelt auf das Geheiss seines Vaters Alberich, dem Wotan den Ring entriss. Damit dieser dramatische, auf Wotan allein hinweisende Zusammenhang deutlich hervortrete, erscheint auch Alberich, im zweiten Akte, dem Hagen im Traume, und klagen, im dritten, die Rheintöchter um den Verlust des Goldes. Durch Siegfried's Tod wird nun auch Brünnhilde wieder wissend und kann die erlösende That vollbringen, „der Götter Ende ewig aufdämmern lassen“.

„Mich — musste
der Reinsten verrathen,
dass wissend würde ein Weib!“

In diesen Worten ist die äussere Handlung des vierten Dramas enthalten. Brünnhilde vollzieht Wotan's Willen; nicht den ersten heroischen Welteroberungsplan, sondern die Verneinung des Willens — „das Ende, das Ende!“ —; den Ring giebt sie den Rheintöchtern zurück. — Jetzt sind Wille und Gedanke eins; der innere Kampf ist zu Ende; der letzte Held starb, und auch Brünnhilde kann nur den Tod noch wollen.

„Weiss ich nun, was dir frommt?
Alles! Alles!
Alles weiss ich:
alles ward mir nun frei!
— — — — —
Ruhe! Ruhe, du Gott!“ —

Und nun, als Siegfried, Brünnhilde, Hagen und alle Anderen verschwunden sind, erschauen wir noch einmal am Himmel den Helden dieser grossen Tragödie, Wotan, welcher „noch einmal — zum letzten Mal — ewig lächelt“, während die Götter, Walhall und er selber mit seinen Träumen und seinen Gedanken von den Flammen der Weltesche verzehrt werden. Wiederum offenbart uns die Musik Wotan's Seele; was sie uns hier sagt, hat der Meister selber einmal zu deuten versucht:

„Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wiss't ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloss die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt.“ —

In dieser Darlegung bin ich einseitig und fragmentarisch verfahren;¹⁾ mein Zweck war nur darauf hinzuweisen, dass Der Ring des Nibelungen die Tragödie des Wotan ist, denn diese Einsicht ist die erste und unerlässlichste Grundlage zu jedem Verständnis und zu jeder Würdigung des Riesenwerkes. Und wenn wir von diesem Standpunkte aus auf jenen ersten Entwurf zurückblicken, da erkennen wir, welchen Weg der Meister in der kurzen Zeit zurückgelegt hat. Schauen wir dagegen auf unsere heutigen Theater hin, so können wir nirgends so deutlich wie bei ihrer Behandlung des Ring des Nibelungen ersehen, dass sie noch nicht den ersten Schritt zur Zurücklegung dieses Weges gemacht haben und dass sie und ihr Publikum Wagner's Wort-Tondrama absolut verständnislos gegenüber stehen.

In diesem Falle ist sogar die Verständnislosigkeit eine sehr belehrende. Überall, zum Beispiel, giebt man einzelne Theile des Ringes, also zusammenhangslose Bruchstücke einer Handlung. Aber wenn der Ring nicht das Drama des Wotan ist, wesswegen sollte man es nicht? Das Übrige

¹⁾ Im Laufe des Kapitels werde ich übrigens denselben Gegenstand von einem anderen Standpunkte noch einmal behandeln.

kann man als einzelne Episoden aus der Edda betrachten, auf die Bühne gebracht. Welcher Zusammenhang besteht zwischen Siegmund und Sieglinde einerseits und Alberich und den Rheintöchtern andererseits? oder zwischen den Gibichungen und den Walsungen? Nun stört aber bei dieser Auffassung überall Wotan sehr; man weiss nicht, was er will, wozu er immer wieder sich dazwischen drängt; vor Allem, er ist entsetzlich undramatisch! Und mit bewundernswwerther Logik thut man, was man kann, um ihn möglichst ganz zu streichen: Rheingold führt man nicht erst auf; in der Walküre reducirt man die Scene zwischen Wotan und Fricka auf ein nicht mehr Verständliches, — den darauf folgenden ersten Höhepunkt des Dramas streicht man zur Hälfte; ebenso verfährt man mit dem Wanderer im ersten Akte von Siegfried, und wenn es irgend geht, so streicht man ihn im zweiten und dritten ganz; in der Götterdämmerung existirt die Nornenscene an fast keiner Bühne, und Waltraute wird häufig ganz ausgelassen — — — Der schlechte Witz von der Schauspielertruppe, welche Hamlet ohne den Hamlet aufführte, ist also auf den ersten deutschen Bühnen zur buchstäblichen Wahrheit geworden. — Ich gestehe, dass mir dieser Vorgang immer Freude macht, denn er sollte zur endlichen Aufklärung über Wagner's Bedeutung als Dramatiker viel beitragen. Sind nämlich Wagner's Werke Opern, so sind sie schlechte Opern, und der Ring des Nibelungen ist geradezu ein Monstrum. Ein angesehener Kritiker empfahl schon 1876, man solle den ganzen Ring auf die Dauer eines einzigen Opernabendes zusammenstreichen und arrangiren; die sogenannten „lyrischen Schönheiten“, an einander gereiht, würden eine sehr hübsche Oper abgeben. Ob die Oper wirklich hübsch wäre, ist fraglich; der Gedanke ist aber ein durchaus folgerichtiger. Nehmen wir noch jene zweite Behauptung hinzu, welcher wir bereits in Tristan begegneten und in Parsifal wieder treffen werden, dass gerade alles Dasjenige, was uns als ergreifendste Handlung erschien, „undramatisch“ sei, Alles nämlich, was in der innersten Seele vorgeht, so sind wir dem Kern der Sache sehr

nahe gerückt, viel näher als durch erkenntnislose Musikschwärmerei. Denn hier stehen Dichter und Kritiker einander diametral entgegen. Es verlohnt sich der Mühe, dies genauer zu präzisiren.

Der Kritiker kümmert sich nicht um Wagner's Lebensgang, er versucht nicht zu allererst Wagner's Erscheinung und Begabung zu verstehen, noch weniger seine Ideen über das tiefste Wesen der Musik und über eine neue Gattung des Dramas zu begreifen und sich zu eigen zu machen; das nennt man ja „unkritisches“ Verfahren; sondern er stellt sich auf einen sogenannten objektiven Standpunkt, und seine Gewissenhaftigkeit, seine Moral bestehen darin, dass keine Macht der Welt ihn von diesem objektiven Standpunkte zu entfernen vermag. Von diesem aus behauptet er nun: wenn auf der Bühne Musik gemacht wird, so ist das Werk eine Oper; in einer Oper ist die Musik sich Selbstzweck, alles Übrige ist nur insofern berechtigt, als es Gelegenheit zum Musizieren bietet; Musik ist ein ausschliesslich sinnliches Vergnügen, ein Ohrenschmaus, oder — wie der „geistreichste aller lebenden Musikkritiker“ gesagt hat — „tönende Arabesken“. Gegen diese drei Sätze stellt Wagner nun folgende drei auf: 1) „ich schreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus Das, was ich biete, empfangen werden muss“ (IV, 417); 2) „der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“ (III, 282); — 3) „aus dem grossen Beethoven war eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen“ (VIII, 317), „diese Symphonie muss uns geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, der mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen

Sicherheit bestimmt, dass die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird, — — — mit dieser modernen Entwicklung der Musik ist einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden —“ (VII, 149, 150). Man sieht, hier steht Behauptung gegen Behauptung, und im Grunde genommen giebt es nur eine — nicht mehrere — Fragen, die Frage nämlich nach dem Wesen der Musik. Ist die Musik ein Spiel „tönender Arabesken“, oder ist die Musik „eine Offenbarung aus einer anderen Welt“? Denn, kann die Musik wirklich niemals etwas Anderes als „tönende Arabesken“ sein, so fällt Wagner’s ganzes Kunstwerk ins Wasser; sein Drama gründet sich auf die Annahme, dass die Musik als Offenbarung aus einer anderen Welt zu uns reden kann, und dass wir in Folge dessen, mit Hilfe der Musik weiter werden reichen können, als mit der Verstandessprache und mit dem Auge; — die Musik ist also bei ihm ein Mittel des dramatischen Ausdruckes, sie dient einem dramatischen Zwecke, und zwar als Hauptfaktor bei der Verwirklichung desselben. — Es ist aber klar, dass man über diesen Punkt dialektisch nicht disputiren kann; denn wenn ich mit „überwältigender Überzeugung“ empfinde, dass mir eine gewisse Musik eine andere Welt offenbart, dass sie mein eigenes unsichtbares Ich, den Theil von mir, der jenseits der logisirenden Vernunft liegt, in unmittelbare Berührung mit dem unsichtbaren, unbestimmbaren, inneren Wesen der ganzen Welt versetzt, so kann Keiner mir logisch nachweisen, dass ich das nicht empfinde; ebenso wenig kann ich ihm aber logisch beweisen, dass diese Musik mir Etwas offenbart. Wem aber die Musik Nichts offenbart, dem können in einem Wagner-schen Werke nur jene Bruchstücke gefallen, in denen die Musik gewissermassen am oberflächlichsten ist, wo sie zum Beispiel einer ganz allgemeinen, unbestimmten lyrischen Empfindung Ausdruck verleiht, oder als Tanz und Lied auftritt; je mehr aber die Musik der Offenbarung jener unsichtbaren Welt gilt, je bestimmter und mit je „überwältigender Überzeugung“ sie redet, desto weniger wird ein Solcher sie verstehen. Dies ist ganz klar. — Und hiermit hängt

jene vielgehörte Klage über das „Undramatische“ in Wagner's Werken zusammen. Dass die intensivste und ergreifendste Handlung diejenige ist, welche sich in innerster Seele abspielt, wird nicht leicht Einer leugnen; die sichtbaren Thaten sind offenbar nur Symptome des unsichtbaren Seelenlebens; Er leugnet aber, dass man diese Handlung anders als durch Worte und sichtbare Thaten zur Darstellung zu bringen vermag. Jedes Mal also, wenn Wagner durch den Verstand und das Auge den Vernunftmenschen gefesselt, ihm die bestimmte Richtung angewiesen hat, und nun in die Tiefen der unsichtbaren Seele hinabsteigt, um uns vermöge der Musik die wahre Handlung zu offenbaren, welche dort sich vollzieht, — da heisst es, „das ist undramatisch“. Undramatisch kann es aber nur Einem erscheinen, der, weil die Musik ihm Nichts offenbart, die Handlung auch wirklich nicht wahrnimmt. — Man kann mit mathematischer Bestimmtheit behaupten, je allgemeiner eine Stelle im Ringe gestrichen wird, ein desto wesentlicheres dramatisches Moment enthält sie, nach der Absicht des Dichters. Gerade so wie Wagner es bezüglich Tannhäuser's konstatierte: auch beim Ring „wird das Drama als überflüssig bei Seite gelassen, — — — der Erfolg beruht nur auf einem Gefallen an lyrischen Details“. — Die Folge aber ist, dass unter dem Namen Wagner's wahre Monstrositäten auf den Bühnen sich breitmachen.

Diese ganzen Erörterungen bringe ich absichtlich hier, weil ich glaube, dass ein solches praktisches Beispiel, wie das Schicksal des Ring des Nibelungen auf allen Weltbühnen, sowohl Freund wie Feind zu einer vollkommen klaren Erfassung der prinzipiellen Frage beim Kunstwerk der Zukunft verhelfen sollte.

Wenden wir uns nun zu der Ausführung in Wort und Ton, so verweise ich zunächst, bezüglich der Anwendung des Stabreimes, auf Wagner's Erläuterungen in Oper und Drama, Band IV; ich könnte sie nur abschreiben, und begnüge mich daran zu erinnern, dass er diesen Reim geradezu als „eine

allumfassende und allverbindende Wundermacht“ bezeichnet, welche „die entferntest von sich abliegenden Empfindungen zu verbinden weiss, und sie dem Gefühle als verwandte, rein menschliche, zur umfassenden Aufnahme zuweist“. Und bezüglich des Verhältnisses von Wort und Ton, im Allgemeinen, bitte ich, das über Tristan Gesagte sich ins Gedächtnis zurückzurufen.

Auf einiges Specielle in diesem Verhältnisse möchte ich aber gern aufmerksam machen, weil es uns zu einem immer klareren Erfassen des Dramas verhelfen wird; nur darf man das Gemeinte nicht kleinlich und formell auffassen.

Wenn man nämlich den ganzen Ring des Nibelungen überblickt, so wird man gewahr, dass das Verhältnis zwischen logischer Wortsprache und offenbarender Tonsprache in den vier Theilen, aus denen das Werk besteht, ein verschiedenes ist. Wie wir wissen, kommt es nicht auf die Menge der Worte an, sondern auf ihren Gehalt, auf die Bedeutung, die ihnen bei der thatsächlichen Aufführung zu Theil wird; und bei der Musik kommt es auf die Intensität des Ausdruckes an, — ich erinnere an Isolde's „Mir erkoren, mir verloren,“ wo die Musik ganz leise dem gesprochenen Worte folgte, und an ihren Tod, wo die Worte nur noch abgerissen gestammelt wurden, während die Musik mit siegreicher Bestimmtheit alles Unaussprechliche zum Ausdruck brachte. — Wenn man nun den ganzen Ring überblickt, so wird man finden, dass im Rheingold der Sprache beinahe durchweg eine fast vorwiegende Rolle als dramatisches Ausdrucksmittel zu Theil wird, in der Walküre dagegen die Musik, sowol nach der mehr lyrischen wie nach der dramatischen Seite zu, mit grösserer Selbständigkeit auftritt, abwechselnd aber mit Scenen, in denen die Sprache noch „das grosse Wort führt!“ und in denen, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Ringen zwischen Wort und Ton stattfindet; Siegfried dürfte uns, wenigstens in seinen zwei ersten Akten, unter den sämmtlichen Schöpfungen Wagner's als das Werk des absoluten Gleichgewichtes zwischen Wort und Ton erscheinen, — ich glaube auch, dass es desswegen in einem

gewissen Sinne als sein klassischestes Werk gelten kann; *Götterdämmerung* ist eine riesige Symphonie, es ist fast durchweg „absolute Musik“, in dem dramatischen Sinne nämlich, welcher diesem Worte bei der Wagner'schen Auffassung zukommt. — Ich wiederhole es, um dieses Verhältnis zu erkennen, darf man sich nicht an einzelne Stellen stossen, die dem Gesagten widersprechen, und es ist klar, dass hier, wie überall, in einem so lebendigen und beweglichen Organismus, die verschiedenen Faktoren jeden Augenblick auch verschieden zum dramatischen Ausdrucke beitragen; es handelt sich hierbei um den Gesammeindruck. Und diese wechselnden Verhältnisse der Ausdrucksmittel hängen so eng mit der Entwicklung der Handlung zusammen, dass jedes zum Verständnis des anderen beiträgt. In der folgenden Besprechung werde ich also, um das Gesagte darzuthun, immer wieder auf die Handlung zurückkommen müssen, und das Detail der Ausführung wird uns in das vorher nur Skizzierte viel tiefer einführen.

Am allerdeutlichsten erkennt man die Wahrheit meiner Behauptung im *Rheingold*, denn dass dieses Werk ganz allgemein weniger gefällt, beruht auf dem besagten Verhältnis zwischen Sprache und Musik. Für die herrliche Sprache des *Rheingold* haben wir wenig Sinn, oder sie wird verständnislos deklamirt, — und die Herrlichkeit dieser Musik ist so verknüpft mit dem Worte, so bedingt durch dasselbe, dass sie allein ebenso unbegriffen dahingleitet wie ein Beethoven'sches Quartett. Gerade *Rheingold* wird auch am schlechtesten aufgeführt, denn der Stil der ganzen Aufführung, namentlich der Musik, könnte erst aus jenem „lebengebenden Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes“, aus dem Wortvers des Darstellers, gewonnen werden, und wie sollte ein Opernpersonal das fertig bringen? — Nun bedenke man aber, dass im *Rheingold* die Grundlage zum ganzen Wotan's-Drama gelegt wird, — dass Alles, was bis zum Schlusse der *Götterdämmerung* geschieht, aus dem hier Geschehenden hervorgeht, — dass der „Gedanke“ Wotan's und die furchtbaren Seelenkämpfe dieses Helden, bis er „die Welt enden

sieht“, hier ihren Ursprung haben, — und dass die Musik, welche wiederum das über das ganze Werk sich erstreckende Einheitsband bildet, hier „die plastischen Natur-Motive aufstellt, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich gestalten werden“ (VI, 377). Wie soll das wahre Drama im Ring des Nibelungen verstanden werden, wenn Rheingold entweder gar nicht oder unverständlich aufgeführt wird? — Dass es aber gar nicht oder schlecht aufgeführt wird, röhrt von dem besagten Umstände her.

Charakteristisch für die Walküre ist, dass die aufeinander folgenden Scenen, in der Anwendung der verschiedenen Ausdrucksmittel, sehr scharf von einander geschieden sind. Vor Allem ist es nöthig, die Bedeutung des ersten Aktes in seinem dramatischen Verhältnisse zu dem gesammten Werke zu begreifen.

Solche Scenen wie der erste Akt der Walküre möchte ich mit den Botenscenen im griechischen Drama vergleichen, — gewiss ein integrirender, nöthiger, oft hervorragend schöner Theil des Ganzen, aber im Verhältnis zur wahren Handlung doch untergeordnet; denn für Wagner, wie für jeden grossen Dichter, seitdem Aeschylos seinen Prometheus schrieb, ist die wahre Handlung der innere Kampf in der unsichtbaren Seele gewesen. Was die Boten berichten, hat nur Bedeutung durch den Eindruck, den es hervorruft, und Shakespeare zeigt es unseren Augen nur, um uns noch kräftiger zu bestimmen und uns in ein unmittelbareres Verhältnis zum Seelenleben seiner Helden zu setzen. Wagner hat nun den ungeheueren Vorzug, nicht bloss die bestimmenden Episoden uns vor Augen zu führen, sondern sie auch durch die Macht der Musik — auf eine durch Worte nicht zu bezeichnende Art — mit dem Ganzen und speciell mit jener inneren Handlung eng zu verknüpfen. Denn während die Musik uns, zum Beispiel, die Liebe Siegmund's und Sieglinden's so malt, wie nur Töne es vermögen, zaubert sie uns doch immer wieder die Gestalt Wotan's vor Augen, obwohl er nicht ein einziges Mal

in Worten erwähnt wird und obwohl keiner der Handelnden sich eines Zusammenhangs mit dem Gotte bewusst ist. Wenn wir uns nur liebevoll in die Absicht des Dichters versenken, so werden wir gewahr werden, dass durch diese Wundermacht der Musik die Seele des Helden stets gegenwärtig bleibt, und dass auf diese Art auch die Episode ganz unmittelbar — und nicht bloss, wie sonst, durch Reflexion — in das Leben der wahren Handlung hineinverflochten wird. Die Episode wird aber nicht nur dadurch in die Handlung hineinverflochten, dass diese sie durchzieht und sie gewissermassen als lebengebende Atmosphäre umgibt, sondern die Episode selber — wiederum Dank der Wundermacht der Musik — lebt nunmehr im Drama weiter. Ohne dass wir auf abstraktem Wege uns des bestimmenden Einflusses dieser und jener Episode auf die innere Handlung zu erinnern brauchten, wirkt er nun, vermöge der Tonsprache, als integrirender Bestandtheil der bestimmenden Einflüsse weiter, welche die ganze folgende Handlung hervorbringen. Im Leben war das ein für alle Zukunft bestimmendes Moment; in der Musik ist es nun ebenfalls ein bestimmtes melodisches Gewebe. „An diesen melodischen Momenten werden wir zu steten Mitwissern der tiefsten Geheimnisse der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an deren Verwirklichung“. Die Erinnerung und die Ahnung, jetzt stehen sie leibhaftig vor uns. — Kehren wir zur Walküre zurück.

Kennt man das Rheingold nicht, so kann man den ganzen ersten Akt der Walküre hören, ohne zu bemerken, dass Wotan mehrmals an Hunding's Heerd tritt, — ohne überhaupt etwas Anderes als eine Liebesepisode darin zu sehen, — welche Manchem dann, mit Recht, als eine schauderhafte Immoralität erscheint, vom Dichter „in 'schamloser Weise“ idealisirt. Dass das, was hier vorgeht, die That Wotan's ist, dass er es ist, der sein eigenes Gewissen gern über das Frevelhafte hinwegtäuschen möchte, das ahnen wir aber sofort, wenn uns das vorangegangene Drama nicht unbekannt blieb; mit Bestimmtheit erfahren wir es gleich nachher in der grossen Scene mit Fricka, wo unserem Verstande die

präzisesten Aufschlüsse gegeben — „du reiztest sie einzig“ — und wo der ganze Kampf Wotan's mit sich selbst und die Unmöglichkeit jeder befriedigenden Lösung uns vor Augen geführt werden. Hier, in dieser zweiten Scene, ist folglich das Wort sehr vorherrschend, und als scharfer Kontrast rüttelt er uns auf aus der Schwelgerei des Zwiegesanges im Mondenschein; nicht uns nur, sondern vor allem Wotan. — Wotan will die Herrschaft der Welt, und seine Weltordnung soll eine im edelsten Sinne des Wortes „sittliche“ sein; jede Macht aber und jedes Gesetz beruhen im letzten Grunde auf Verbrechen; denn wahre Sittlichkeit (nicht konventionelle Moral) ist eben Liebe (I. Korinther, XIII), und Macht erlangt nur, wer der Liebe flucht. Im Bewusstsein seiner edlen Absicht aber möchte Wotan sich hierüber hinwegtäuschen — „mein Muth verlangt nach Macht — — — von der Liebe doch mocht' ich nicht lassen“ —; diesen Widerspruch will er überwinden — „was noch nie sich traf, dannach trachtet mein Sinn!“ — er möchte sich gerne überreden, dass Siegmund ein freier Held, „ledig göttlichen Schutzes“, und dass die Liebe zu seiner Schwester nicht frevelhaft sei —

„Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?“;

aber er kann sich der offenen Einsicht nicht erwehren — „wie wollt' ich listig selbst mich belügen?“ — Und gerade die tragische Liebe Siegmund's und Sieglinde's zeigt uns eben, wohin Wotan mit seinem widerspruchsvollen Bestreben schon gelangt ist, —

„in eig'ner Fessel
 fing ich mich: —
 ich unfreiester Aller!“ —;

dazu dienen die glühenden Farben des „musikalischen“ ersten Aktes. Jetzt erst ersehen wir die Tragik des inneren Konfliktes in Wotan's Seele; und nachdem in dem ersten Bilde unser Gemüth auf das tiefste erregt, im zweiten unserem Verstande die verzweiflungsvolle Unlösbarkeit des Problems erschöpfend vorgeführt wurde (nota bene: indem der Verstand

der künstlerischen Form einer Mittheilung an das Gefühl sich bediente), erreichen wir nun den ersten Höhepunkt des Dramas in der grossen Scene mit Brünnhilde, in welcher Wotan ganz allmählich aus dem Bereiche des Verstandes, wo er noch einmal seinen Gedanken sich vordenkt, hinabsteigt in die tiefsten Tiefen seines inneren Menschen, bis zum Beschluss der gänzlichen Entsagung. Hier erleben wir es, wie die Musik, welche beim Beginn von Wotan's „unausgesprochenen Worten“ an Brünnhilde „dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anschmiegt, dass sie diese fast allein gewähren lässt“, sich nach und nach entfaltet, bis sie ihre Aufgabe als „vermögendstes Ausdrucksmittel“, als Offenbarerin des Unaussprechlichen erfüllt. Wer in dieser wunderbaren Scene, in welcher eine allmähliche Steigerung alle Fähigkeiten des Menschen zur Erzeugung des gesammten, den ganzen Menschen mit fortreissenden künstlerischen Eindruckes in Anspruch nimmt, keine „Handlung“ empfindet, und etwa vermeint, was vorhergeht und was nachher kommt, wäre viel „dramatischer“, weil in dem einen Falle zwei Menschen sich küssen, in dem anderen zwei Menschen sich hauen, für Den ist das Wagner'sche Kunstwerk nicht geschaffen. — Die Musik bleibt nun auf dieser Höhe; denn Brünnhilden's Entschluss in der Todkündigungsscene ist das Gegenstück zu Wotan's in der vorhergehenden; es ist ja Wotan's eigener Wille, der nun aber nicht mehr von dem Gedanken, sondern von der Liebe sich leiten lässt — „der Gedanke, den ich nicht dachte und nur empfand;“ —

„wie mein eig'ner Rath
nur das Eine mir rieh —
zu lieben was du geliebt.“ —;

diese Wendung in der innersten Seele konnte nur die Musik aussprechen. — Im dritten Akte haben wir zuerst wieder eine Episode; noch einmal die Vorführung einer durch den Willen Wotan's sich vollführenden That: seine Töchter, die Walküren, führen Helden nach Walhall —

„dass stark zum Streit
uns fände der Feind,
hiess ich euch Helden mir schaffen.“ —

Er hat zwar indessen schon ausgerufen:

„Eines nur will ich noch,
das Ende — — —
da Ende!“ —:

Hier wirkt aber sein Wille weiter, und die thatsächliche Ausführung seines „Gedankens“ erschauen wir mit Augen. Im Bunde mit dem Auge wirkt die Musik, aber welch' andere Musik als die des zweiten Aktes! Das Wort besteht hier eigentlich gar nicht, und da vermag die Musik nur einer ganz allgemeinen Stimmung zum Ausdrucke zu verhelfen. Der Unterschied ist ungefähr derselbe, wie wenn der Gesichtssinn sich einmal einer Landschaft zuwendet, ein anderes Mal einem Menschen tief in die Augen schaut. — Die letzte grosse Scene, wo Wotan und sein zweites Ich sich gegenüberstehen, ist aus einem berauschenenden Gemisch von Wort und Ton aufgebaut, die in wechselvollsten Verhältnissen auftreten; daher die grosse Schwierigkeit dieser Scene, die zuerst sogar einem Manne wie Liszt unbegreiflich blieb; daher aber auch ihr überwältigender Eindruck. Wagner sagt, in einem Briefe an Liszt, dass es „des bewussten, zartesten und vollendetsten Vortrages nach jeder Seite hin bedarf, um sie verständlich zu machen.“ Hier sind nämlich Wort und Ton so buchstäblich ein einziges, unzertrennbares Ganzes, dass, wenngleich die Intensität dieser beiden Faktoren des Ausdruckes, an und für sich, und einander gegenüber, sehr wechselt, ein jeder doch vollkommen in dem anderen aufgeht. Der Gedanke, sowie er über die Lippen kommt, löst sich ganz auf in Gefühl, und der Verstand ist durch die vorhergegangenen Erregungen so hellsichtig, dass er für die tiefsten Empfindungen des inneren Menschen die schlichten Worte findet. — Eine solche Scene konnte aber offenbar in diesem Drama früher gar nicht vorkommen; ehe Gedanke und Gefühl zu einer derartigen Einheit verschmelzen konnten, mussten sie sich gegenseitig genau bestimmt haben.

Siegfried ist in den zwei ersten Akten, nach der einen Seite hin, wiederum eine grosse Episode, vergleichbar dem

ersten Akte der Walküre. Das Bezeichnende ist aber, dass der wahre Held, Wotan, in jedem Akte uns als Zuschauer — „zu schauen kam ich, nicht zu schaffen“ — vorgeführt wird. Dadurch wird nun die Episode auf das Allerengste mit der eigentlichen Handlung verknüpft und verwoben. Dass diese ganze Situation von Wotan stammt, dass es sein Werk ist, das wird uns in seinem Gespräche mit Mime recht deutlich zum Bewusstsein gebracht; noch prägnanter aber in seiner Begegnung mit Alberich, aus welcher so ergreifend hervorgeht, wie ausschliesslich in Bezug auf Wotan's Seele Alles, was hier geschieht, Bedeutung erlangt. Und so nur war es möglich, uns diese Episode in einer Weise vorzuführen, dass sie zum dritten Akte, zum zweiten Höhepunkt des Dramas, hinaufleitet und uns diesen als dramatisch begründet erscheinen lässt. — Der Parallelismus im Aufbau von Siegfried und der Walküre ist ganz streng: erst kommt die Episode; diese führt zu einem dramatischen Höhepunkt in Wotan's Seele; dieselbe Reihe von Vorgängen, vermehrt durch die Handlung Wotan's, führt aber auch zu einem Höhepunkt in Brünnhilden's Seele; aus dem Widerspruche zwischen diesen beiden entsteht die weitere Handlung. — Aus dem Parallelismus der dichterischen Konzeption in der Walküre und in Siegfried folgt eigentlich von selbst ein Parallelismus in der Anwendung der Ausdrucksmittel. Die Natur der Episode ist aber an und für sich so verschieden in Siegfried, und namentlich übt das engere Verflechten mit dem Wotan-Drama einen so grossen Einfluss aus, dass Wort, Ton und Auge hier doch in ganz anderer Mischung auftreten. Diese zweite Episode ist nicht lyrisch, sondern episch; in Folge dessen fällt dem Auge eine weit grössere Rolle zu. Ausserdem ist der angehäufte dichterische Schatz jetzt um die ganze Walküre reicher, und in Folge dessen verfügt die Musik über eine viel ausgedehntere Sprache, über eine Sprache, welche — wenn ich so sagen darf — mit grösserer Diskretion auftreten kann, weil sie mit wenigen Worten uns Unendliches mitzutheilen vermag. Eine direkte Folge hiervon ist die unendliche Grazie und Anmuth der Musik,

welche dem jungen Siegfried gilt, die ungezwungen sich dem Worte vermählt und wie spielend dasselbe umfängt. Ganz harmonisch verhält sich hierzu die Seele Wotan's; mit Ruhe und erhabener Heiterkeit schaut er dem frohen Kinde und den neidischen Zwergen zu; auch bei ihm ist die volle Harmonie das Bezeichnende. Was er schaut und was er ist, im Grunde ist Beides ja eins und dasselbe, — nur in verschiedener Potenz. Im Ausdrucke finden wir in Folge dessen auch volles Gleichgewicht; Wort und Ton vereinigen sich zu einem abgerundeten Ganzen, in welchem aber Jedes fest und klar seine Eigenheit behauptet; ich erinnere, als Beispiel, an das — „Wen ich liebe, lass' ich für sich gewähren.“ — Die durchsichtige Klarheit in diesen Verhältnissen, das strenge Maass, die Ruhe, verleihen, wie gesagt, diesen ersten Akten etwas, was man wohl am verständlichsten als „klassisch“ bezeichnet. — Mit den ersten Tönen der Einleitung zum dritten Akte sind wir aber in eine andere Welt versetzt. Da die wahre Handlung die innere ist, so wird immer die Musik die eigentliche Offenbarerin derselben sein; hier ist sie ausnahmslos die vermögendste Kunst. Dessenwegen bricht sie nun mit vollster Machtentfaltung hervor, als Wotan nicht mehr bloss schaut, sondern handelt, — als er feierlich seinem Gedanken, seiner Sehnsucht entsagt und — „in Wonne dem ewig Jungen weicht“ —; als er dann, erschrocken vor der Leidenschaft seines eigenen Herzens (Brünnhilde), dem „ewig Jungen“ den Weg dorthin sperren will, — und als Brünnhilde, vor dem rasenden Ansturme des „liebesfrohen Knaben“, ihr „himmlisches Wissen“ von sich wirft.

„Götter-Dämm'rung,
dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein!“ —

Diese Schlussworte des Siegfried bezeichnen genau das Folgende. Götterdämmerung ist eine einzige, riesige Katastrophe. Eine Episode im Sinne vom ersten Akt der Walküre oder vom ersten und zweiten des Siegfried ist sie nicht. Wotan's „alter ego“ ist die Hauptperson der Handlung:

mit dem Verschwinden Wotan's aber von der Bühne ist auch „der Gedanke“ verschwunden; die Leidenschaft allein blieb — Liebe, Hass, Neid, Rache — und desswegen blieb auch die Musik allein. Mit Ausnahme der vier Scenen, in denen Wotan uns wieder als „stumm des Endes harrend“ dargestellt wird, und wodurch das Wort, das Bild präcisirt wird, ist die ganze *Götterdämmerung* eine Symphonie, welche uns eben das Hereinnebeln der Nacht der Vernichtung in Wotan's Seele malt. — Hier ist die Kenntnis einer historischen Thatsache unumgänglich nothwendig: mit Ausnahme der vier Wotansscenen (die Nornen, Waltraute, Alberich, und Schluss) ist die Dichtung von *Götterdämmerung* ohne jede Änderung aus jenem Entwurf des Jahres 1848 herübergemommen. Der Schluss des *Ring des Nibelungen* ist also, was die Worte anbelangt, noch aus der ersten Schaffensperiode Wagner's, während die übrigen Theile alle aus der Epoche des vollen Bewusstseins stammen. Die musikalische Ausführung dagegen ist des Meisters vorletztes Werk; mehr wie zwanzig Jahre nach der Dichtung wurde sie überhaupt erst in Angriff genommen! — Zum Verständnis von *Götterdämmerung* gehört nun, nach meiner Überzeugung, die Einsicht in dieses specielle Verhältnis. Die Einheit zwischen Wort und Ton, wie wir sie etwa aus *Tristan*, *Die Meistersinger*, *Parsifal* kennen, besteht hier nicht — immer mit Ausnahme jener vier Scenen, welche sich in Folge dessen auch stark vom Übrigen abheben —, nein, ganz und gar nicht. Dass Wagner aber keine neue Dichtung verfasste, das beweist, dass wir mit der Behauptung Recht haben, *Götterdämmerung* sei eine riesige Symphonie. Von einem diametral entgegengesetzten Standpunkte ausgehend, ist hier Wagner auf einem ähnlichen angekommen wie Beethoven in seinen grössten Werken: Beethoven's Musik erreichte einen Punkt, wo sie in das Drama aufgehen musste, Wagner's Drama erreicht hier einen Punkt, wo Alles sich voll und ganz in Musik auflöst, — Vernunft, Verstand, Gesichtssinn, Alles ist hier Musik. Dessenwegen konnte Wagner die alte Dichtung beibehalten. Wie er von Beethoven's

Missa solemnis sagt, wird der Text nicht nach seiner begrifflichen Bedeutung aufgefasst, sondern dient lediglich als Material für den Stimmgesang und erweckt in uns den Eindruck bekannter Symbole; dasselbe gilt vom Auge. Wäre das ganze Drama nicht vorangegangen, so wäre diese Musik gar nicht möglich, das muss man wohl bemerken; jetzt aber, wo die Handlung so gänzlich nach Innen verlegt ist, dass der Held gar nicht mehr auf der Bühne erscheint, da dies die Wahrnehmung der unsichtbaren und mit jeder körperlichen Erscheinung inkommensurablen Seele nur stören könnte, jetzt ist die Musik allvermögend. Eine so gänzliche Emancipation der Musik werden wir auch bei Wagner nirgendswo anders wieder antreffen. Hier ersieht man, zu welchem neuen Begriffe einer „absoluten Musik“ man durch das Wort-Tondrama gelangen kann; nicht mehr die absolute Musik unserer Aesthetiker, deren Stolz es ist, dass sie unter keiner Bedingung etwas aussprechen kann, sondern die Musik, welche durch das Drama dazu gelangt, absolut Alles auszusprechen.

In Folge der Aufführungen auf den Opernbühnen ist Der Ring des Nibelungen ein gänzlich verkanntes Werk, verkannt sowohl in der Bewunderung, wie in der Anfeindung. Möge obige Skizze Einigen die Anregung zu einer tieferen Auffassung des grossen Wotan-Dramas gewähren.

Parsifal.

Von allen Dramen Wagner's ist Parsifal das Übersichtlichste; gleich am Anfang wird die Handlung in einem einzigen Satze zusammengefasst: — durch Mitleid wird ein Thor wissend werden und erlösende That vollbringen. Auch der Inhalt eines jeden der drei Akte ist hierdurch bezeichnet: im ersten wird das Mitleid des Thoren erregt, im zweiten führt das Mitleid zum Wissen, im dritten wird der mitleidsvoll Wissende zum Erlöser.

Noch bestimmter als bei Tristan und Isolde kann man bei Parsifal behaupten, dass dem Dichter das berühmte epische Gedicht, Parzival, hauptsächlich insofern willkommen sein konnte, als die Voraussetzung, dass diese Figur des Helden in ihren grossen Umrissen allgemein bekannt sei, ihm einige langwierige Erklärungen ersparte. Irgend einen weiteren Zusammenhang zwischen dem Drama und dem Epos giebt es nicht. — Dass dem wirklich so ist, ersieht man aus der Ausführung, man ersieht es auch aus den umgebenden dichterischen Einflüssen, die zur Erschaffung des Parsifal führten.

Was das Drama Parsifal auf den ersten Blick vom Epos unterscheidet, ist, dass der **Heilige Gral** der Mittelpunkt des Dramas ist, — der Gral und was ihn unmittelbar umgibt, also der von Leibes- und Seelenqualen gemarterte König und die hinsiechende Ritterschaft. — Zu allererst wird uns das Leiden des Amfortas gezeigt, dann erfahren wir ausführlich, was — oder (wie Parsifal sagt) wer der Gral sei, wer seine Ritter, wer seine Feinde, und erst als unser Interesse ganz auf den Gral konzentriert worden ist und wir selber, tief ergriffen, der Ankunft des verheissenen Erlösers harren, erscheint Parsifal. Im weiteren Verlaufe der Handlung erblicken wir den Helden auch nur in den drei für das Schicksal des Grales entscheidenden Augenblicken seines inneren Lebens. — Das Epos, dagegen, beginnt mit der ausführlichen Schilderung von Parsifal's Jugend, seiner Abenteuer, seiner Ehe, und als der Held endlich zur Gralsburg kommt, ist die Beschreibung der dortigen Vorgänge und der Leiden des Königs eine solche, dass man nie recht klug daraus wird; eine nähere Bezeichnung des Grales wird erst im vierzehntausend zweiusendzigsten Verse gegeben, und da erfahren wir auch nur, dass er „ein Stein“ sei, „dessen Art muss edel sein“, und dass er „lapis exilis“ genannt wird. Der allergrösste Theil von Wolfram's Gedicht wird dann von den ritterlichen Abenteuern beansprucht, die Parsifal an Arthur's Hof führen und die Zeit ausfüllen, bis er wieder zur Gralsburg gelangt und durch die Frage:

„Oheim, was fehlet dir?“ Amfortas heilt. — Im Grunde genommen besteht also zwischen den beiden Dichtungen kaum eine Verwandtschaft, und es ist gut, wenn man das gleich einsieht und sich nicht hier wieder einmal durch das Ge-
spenst einer angeblichen „Dramatisirung“ in der klaren Er-
fassung des Wort-Tondramas irre machen lässt.

Dagegen ist es wohl interessant, zu ersehen, dass die dichterische Konception des Parsifal eng mit den übrigen dichterischen Arbeiten des Meisters zusammenhängt, und zwar nicht nur mit Jesus von Nazareth und Die Sieger, sondern namentlich mit dem Ring des Nibelungen und mit Tristan und Isolde. Diese Einsicht ist um so wichtiger, als vielfach behauptet wird, dieses Werk stünde ganz allein da, Wagner hätte in ihm das Ge-
biet der Kunst überschritten, u. s. w. — Was Parsifal mit Jesus dem Erlöser einerseits, und mit Ananda dem Reinen aus den Siegern anderseits, verbindet, liegt auf der Hand; für die dramatische Eigenart der Dichtung ist aber die Zusammengehörigkeit mit dem Ring und mit Tristan be-
zeichnender.

Mit Tristan besteht die Zusammengehörigkeit darin, dass die Gestalt des Parsifal dem Dichter zuerst bei seiner Beschäftigung mit Tristan lebhaft vor die Augen trat. „Auf Kareol sollte der nach dem Grale suchende Parsifal als Pilger einkehren, während Tristan dort in verzweifeltesten Liebesleiden auf dem Sterbebette liegt. — — — Und es heisst, eine bestimmte Melodie des wandernden Parsifal habe zu dem todtwunden Tristan emporklingen sollen, gleichsam die geheimnisvoll verhallende Antwort auf dessen leben-
vernichtende Frage nach dem „Warum“ des Daseins“ (von Wolzogen). Parsifal ist also ursprünglich als Kontrast zu Tristan gedacht, und insofern ihm nahe verwandt. Auch das, was Wagner im Jahre 1856 an Liszt schreibt: „Erst müsstet Ihr auch meinen Tristan verdaut haben — — dann würden erst die Sieger deutlicher werden — —“, zeigt, wie sehr diese Darstellung des „Heiligsten, der vollständigen Erlösung“, der Entzagung, unmittelbar aus der Darstellung des Begeh-

rens, des Todes durch Liebe herauswuchs. Der erste Parsifalentwurf schloss auch mit den Worten:

„Gross ist der Zauber des Begehrens,
Grösser ist die Kraft des Entsgagens.“ (Tappert.)

Aber schon hier reicht die Verwandtschaft nicht blos auf Tristan, sondern auf den Nibelungenring zurück. Denn die „Liebesnoth“ von Siegfried und Brünnhilde war es, die Wagner reizte, sich mitten in seiner Arbeit an Siegfried zu unterbrechen und diesen „völlig gleichen Stoff, Tristan und Isolde, als einen Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus auszuführen“ (VI, 379); und der Ergänzungsakt führte nun unmittelbar auch zur Gestalt des Parsifal.

Mit dem Ring des Nibelungen ist aber Parsifal viel enger verwandt als mit Tristan und Isolde, nicht so sehr bezüglich der Gestalt des Helden, als in Bezug auf die Konception des ganzen Dramas. Diese Verwandtschaft röhrt von Wagner's Vorstellung her, dass der Gral „der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes“ sei (II, 194.) Die Berechtigung dieser Vorstellung brauchen wir nicht näher zu untersuchen; es genügt zu wissen, dass bereits im Jahre 1848, als der Dichter seine erste Skizze zum Ring des Nibelungen entwarf, er diese Vorstellung — dass der Gral der idealisirte Nibelungenhort sei — fasste und aus sprach. Diese Thatsache dürfte dem Leser mit einem Schlage ein Verhältnis klar machen, welches sonst weiter Ausführungen bedürfen und da auch noch verschroben erscheinen würde, — dass nämlich Parsifal, in der Absicht des Dichters, eine direkte Fortsetzung, oder wenn man will, ein Gegenstück zum Ring des Nibelungen ist. Diese beiden Werke gehören auf das Allerengste und Unzertrennlichste zu einander. Wie dort das Gold, der Ring, so ist hier der Gral der Mittelpunkt; „das Streben nach dem Grale vertritt nun das Ringen nach dem Nibelungenhorte.“ Und während der auf Kareol auftretende Parsifal uns nur den Gegensatz des Entsgagenden,

Mitleidsvollen zu dem Begehrnden, vor Liebe Sterbenden gezeigt hätte, zeigt uns das Drama Parsifal, als Gegenstück zum Drama Der Ring des Nibelungen, eine ganze Weltauffassung im Gegensatz zu einer anderen Weltauffassung. — Es widerstrebt mir, das Angedeutete im Detail auszuführen; dass man die dichterische Absicht kennt, das ist die Hauptsache, das allein ist für die Erhöhung des Verständnisses beider Werke nöthig und nützlich.

Höchst bemerkenswerth ist nun die Art, wie diese dramatische Handlung uns vorgeführt wird; sie unterscheidet sich von Grund aus vom Ring und von Tristan und hat nur mit den Meistersingern einige entfernte Verwandtschaft.

Ich machte schon darauf aufmerksam, dass die ganze Situation ausführlich dargelegt wird, ehe wir Parsifal überhaupt erblicken. — Zuerst sehen wir den siechen König Amfortas, die verzweifelte Ritterschaft, verkörpert in Gurnemanz, die Gralsbotin Kundry, und erfahren wir ausführlich, „wer“ der Gral sei, wer Titurel, wer Klingsor, wer die Blumenmädchen, wie der heilige Speer verloren wurde, an welche Hoffnung Alle sich noch anklammern, — — — und erst als alle Mithandelnden und die Situation in allen ihren Einzelheiten uns genau bekannt sind, erscheint Parsifal. Und auch jetzt „erscheint“ er nur; er greift in keiner Weise in den Gang der Ereignisse ein; gegen sein Wissen und Wollen ist er auf Gralsgebiet gelangt, und nach den wenigen Worten, die ihn als „Thor“ bezeichnen, wird er stummer Zuschauer. Parsifal beginnt also mit dem „Schauen“, mit welchem Wotan endete; er endet mit der That. — Und dieses Verhältnis, welches für das Drama als Ganzes charakteristisch ist, wird nun in jedem Akte wiederholt. Jedes Mal wird erst eine Situation dargestellt, die gänzlich ausserhalb von Parsifal's Wissen und Zuthun entsteht und besteht; unwissend, absichtslos, wird er vom Schicksal in dieselbe hineingeführt, gewissermassen also stets als Leidender —, und nun erst, nach

empfangenem Eindruck, kommt die innere Erregung und Wandlung, welche zu einer sichtbaren That führt.

Im ersten Akte, als Gurnemanz ihm den Mord des Schwanes vorwirft, füllen Thränen Parsifal's Augen und er zerbricht seinen Bogen und wirft ihn von sich, — das ist hier die entscheidende That; in Wahrheit ist es aber nur das sichtbare Symptom des unsichtbaren Vorganges in innerster Seele, nämlich, der Erregung des Mitleides. Und nun werden dem Knaben, dem der „Blick“ des Schwanes diese Empfindung zum ersten Male angeregt hatte, ganz andere Leiden vorgeführt — „die Brüder in grausen Nöthen“, Amfortas' Qualen, Titurel's Gebet aus dem Grabe heraus, ihn nicht „vom Retter ungeleitet sterben zu lassen“, und vor Allem der Anblick des „verwaisten Heiligthumes“, des Ganzen Mittelpunkt. — Im zweiten Akte kommt die dramatische Verwerthung dieser Bilder, denen Parsifal stumm zugeschaut hatte. Zwar haben wir wieder zuerst eine Schilderung: wir erblicken die finsternen Mächte, wie sie den ahnungslosen Knaben in das Zauberschloss locken und seinen Untergang vorbereiten; wir haben auch ein sichtbares Erregungsmoment: Kundry's Kuss, und eine sichtbare, entscheidende That: das Vonsichstossen der Verführerin; die wahre Handlung ist aber jener innere Vorgang, durch welchen Parsifal wissend wird und der auf das Engste mit den Vorgängen des ersten Aktes zusammenhängt. Der erste Schauer sinnlichen Verlangens, welcher sein unschuldiges Herz durchzuckt, erweckt die Erinnerung an Amfortas' Wunde, er glaubt, die Wunde blute in ihm selber; diese Täuschung führt zur Erkenntnis, dass es nicht die Wunde ist, weder eine eigene, noch die des Amfortas — „fliessie ihr Blut in Strömen dahin!“ — sondern das „sündige Verlangen“ im eigenen Herzen, im Herzen aller Menschen, und durch diese Herzensqual hindurch vernimmt er nun nicht mehr Amfortas', sondern „des Heilands Klage“; ja, sie tönt ihm bald aus Allem entgegen; die ganze Welt erblickt er „in Weltenwahn's Umnachten“ befangen, denn er ist selber „wissend“ geworden. Den eigenen Wahn — und den Wahn aller Mitmenschen —

durchschaut er, und als einzigen Lebenszweck erkennt er — „der Gottesklage, die furchtbar laut ihm in die Seele ruft“: —

„erlöse, rette mich
aus schuldbefleckten Händen!“ —

zu folgen und den Erlöser zu erlösen. — Das Mitleid mit Amfortas ist, wie man sieht, nur ein Nebenmoment. — Was er noch zu wissen braucht, um sein Erlösungsamt durchführen zu können, das lehren ihm diejenigen, welche auf sein Verderben sinnen, Klingsor und Kundry: wer Amfortas „mit heiliger Wehr verwunden durfte“, und in wessen Händen der durch das göttliche Blut auf ewig geheilige Lanzenspeer sich jetzt befindet; auch diesen selbst legen sie in seine Hände. Es hat Manchen befremdet, dass Parsifal den Speer nicht in einem heldenmühigen Kampfe erränge; dieser Vorwurf übersieht, dass Parsifal waffenlos Klingsor's Schloss bestürmte und sämmtliche Ritter in die Flucht schlug, dass sein Muth sich also als der eines Helden bereits bewährt hat und er sonst gar nicht in die Nähe des Speeres gelangt wäre; und was besagter Einwand auch übersieht, das ist die gewaltige innere Handlung, welche den Schluss des zweiten Aktes ausmacht und gegen welche jeder äussere Vorgang, auch der heldenhafteste, gering und ohne Interesse erscheinen müsste.

Auch der dritte Akt ist zuerst die Schilderung einer Situation. — Da die dramatische Handlung nunmehr ganz nach innen verlegt ist, erfahren wir von den „zahllosen Nöthen, Kämpfen und Streiten“, die Parsifal auf langen Irrfahrten durchzukämpfen hat, nur in jenem einen Satze. Genauso wie am Schlusse des ersten Aktes durch Alles, was seinem Auge vorgeführt wurde, wird nun dem Parsifal durch den Anblick von Gurnemanz und durch dessen Erzählung die Lage dargelegt. Der hiervon empfangene Eindruck führt zu jener gewaltigen, inneren Umwälzung, aus welcher Parsifal, wie durch eine letzte schwere Prüfung gesegnet und geweiht, nunmehr als würdig des höchsten Amtes, als König, hervorgeht. Die Heilung von Amfortas' Wunde und die Errettung des Grales „aus schuldbefleckten Händen“, diese

grosse That beschliesst das Drama. — Hier ist aber wiederum das Wesentliche die Einsicht, dass die Heilung des Amfortas nur das äussere Zeichen, der sichtbare Vorgang, das Symbol, wenn man so will, der wahren, inneren Handlung ist. Amfortas hat nur insofern Bedeutung als er, ihm selbst ganz unbewusst, einen bestimmenden Einfluss auf diesen Entwicklungsgang ausübt.

„Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleid's höchste Kraft
und reinstes Wissens Macht
dem zagen Thoren gab.“ —

spricht Parsifal zu ihm. Der Schwan aber, und Kundry's Kuss und Titurel's Tod — — — Alle dienten, vom Standpunkte des Dramas, demselben Zwecke. Das Mitleid mit dem Thiere führte zum Mitleid mit dem Menschen, und dieses zum Mitleid mit dem Heiland; die „Gottesklage“ bestimmt nunmehr alles Denken, alles Fühlen, alles Thun; und indem Parsifal dieser Stimme folgt, erklimmt er den steilen Pfad, der zur vollkommenen Weltüberwindung führt, und in seinem eigenen Herzen vollzieht sich des

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!“

Das ganze Drama Parsifal gilt allein dieser Entwicklung vom Thoren zum Heiligen, zum Sieger.

Hierin liegt die Begründung des anfangs erwähnten, so bemerkenswerthen Baues des Werkes. Im Ring, in Tristan ist die Leidenschaft, der Wille des Helden, gleich von Anfang an das Bewegende, Bestimmende des ganzen Dramas — sowohl der äusseren, wie der inneren Handlung. Die Gedanken folgen erst der That. — Zum Siege aber kann allein die Kontemplation führen, das Erschauen. Dessenwegen wird uns Hans Sachs als ein hervorragend kontemplativer Geist vorgeführt; sein Auge versenkt sich immer wieder in die Betrachtung der ihn umgebenden Welt, und so gelangt er dazu, ihren Wahn zu durchschauen und seinen eigenen Wahn zu besiegen. — Sollte nun der absolute Sieg, das Werden

des Heiligen, zur Darstellung gelangen, so mussten dem Helden grossartige Situationen vorgeführt werden, an welchen sich sein Schauen bilden und sein Durchschauen des „Weltenwahns-Umnachten“ vollziehen konnten. Sollte er dem hohen Amte gewachsen sein, so musste eine ungeheuer gesteigerte Eindrucksfähigkeit ein Hauptmerkmal seines Charakters sein. Diese beiden Rücksichten beherrschen die Gestaltung des ganzen Dramas. —

Wenn im Ring Wotan's „Gedanke“, Wotan's Traum, gewissermassen die ganze vielgliedrige Handlung umschloss, so dass Alles, was geschah, aus seinem Willen hervorging, wie die Äste aus dem Stamm, — so umschliesst hier, im Gegentheil, die äussere Handlung, das Bild, den Helden ganz und gar. Eine tief ergreifende, höchste Noth wird geschildert; ahnungslos wird Parsifal in ihre Mitte hineingeführt. Und da das Hauptmerkmal seiner Seele die grosse Eindrucks-fähigkeit derselben ist, so stürzt er sich nicht, trotz der edelsten Herzensregungen, in wahnlolle Thaten, sondern zunächst nimmt jeder Eindruck seine Seele so ein, dass seine Kräfte erstarren; häufig vergehen sogar dem äusseren Menschen die Sinne, so gewaltig wird bei ihm der innere durch den Anblick des Vorgeführten gefesselt und erschüttert. Die Folge ist eine doppelte: einerseits, das absolute Vergessen seiner selbst; anderseits, das Durchschauen der einzelnen Erscheinung bis zum Ergreifen des Allgemeinen, Wesentlichen, aus welchem sie hervorging. Dies Alles wird uns vor Augen geführt. Gleich anfangs sehen wir, dass er sogar seinen Namen, seine Mutter vergass und dass er, sich eben ihrer erinnernd, sie vor dem Eindruck der Gralsscene gleich wieder vergisst; wir verstehen, dass er später, in absoluter Selbstlosigkeit, einzig der Gottesklage in tiefster Seele folgen wird. Und wie die Verinnerlichung alles Erlebten zur Durchschauung des Einzelnen führt, das erfahren wir im zweiten Akte, wo er durch Kundry's Kuss hindurch „den Blick deutlich erkennt“, mit welchem Amfortas verführt wurde, und wo er bei der Erinnerung an die Gralsscene, nun nicht mehr Amfortas' Klage, sondern des Heiland's Klage vernimmt.

Ich möchte nun, behufs einer richtigen Auffassung des Dramatischen in Parsifal, speciell darauf aufmerksam machen, dass, wenn auch die äussere Handlung den Helden ganz umfasst und er nur zu allerletzt in den Gang derselben mit einer entscheidenden That eingreift, die wahre dramatische Handlung von Beginn an eben diejenige ist, welche in Parsifal's Seele sich vollzieht, und dass Parsifal grössere Selbständigkeit besitzt, dass er unabhängiger von den äusseren Vorgängen ist, als jene Helden, welche alle Thaten vollführen oder verursachen, um dann stets als „Unfreieste Aller“ zu Grunde zu gehen. Denn dadurch, dass alle Eindrücke bis in seine tiefste Seele dringen und dass der nach innen gerichtete Blick überall bis auf das Ewige durchdringt, überwindet nicht bloss der innere Mensch bei ihm den äusseren Menschen, sondern er überwindet eine jede äussere Erscheinung. Indem Parsifal einzig und allein der Gottesklage folgt, überragt er das ihn Umgebende und scheinbar Bestimmende; von Gott selbst wird er denn auch als König eingesetzt und herrscht nunmehr über alle Diejenigen, die bisher in ihm einen kaum beachtenswerthen Zuschauer ihres eigenen tragischen Schicksals erblickt hatten.

Auch hier, wiederum, findet die Verbindung des eigentlichen Dramas und des dasselbe umgebenden Bildes zu einer organischen Einheit durch die Wundermacht der Musik statt. Denn gleich in der Einleitung „erbebt aus Schauern der Einsamkeit die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiss des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha“ —, wie uns der Dichter selber sagt; das göttliche Schmerzensleiden also, nicht das Leiden irgend eines besonderen Menschen, etwa des Amfortas. Durch die grosse Erzählung des Gurnemanz wird eine ganz direkte Verbindung zwischen einem weiteren Theile des musikalisch-thematischen Aufbaues und des Heilands Leidengeschichte bewirkt; und in der Gralsscene geschieht dies durch die blosse stumme Gegenwart des Parsifal, der in Amfortas' Klage die Gottesklage vernimmt — — —. Auf diese Art bekommt das Bild, bekommt der einzelne Fall

unaussprechliche, ewige Bedeutung, und wird gleichzeitig der äussere Vorgang mit der inneren Handlung in der Seele des Helden eng verbunden.

Dass diese Handlung in der Seele des Helden zum Sieg führt, das war der Anlass zu vielen unklaren und verständnislosen Äusserungen; denn hiermit hängt das Meiste zusammen, was über Mystik, Religion, Missbrauch des Symbolischen u. s. w., bezüglich des Parsifal vorgebracht wurde. — Wieso die Darstellung des Sieges eine Errungenschaft des Tondramas ist, habe ich bereits bei Besprechung der Meistersinger hervorgehoben. Die Handlung in Hans Sachsens Seele ist aber so zart angedeutet, sie ist dermassen umringt von buntem, abwechslungsreichem Leben, dass Viele nur wenig darauf achten. Ich habe mich überzeugen können, dass zahlreiche Zuschauer in den Meistersingern eine heitere Komödie erblicken, in welcher „zwei Paare sich kriegen“, weiter nichts. In Parsifal sind derartige gemüthliche Anschauungen nicht möglich. Alles ist hier ausgeschieden, was nicht ganz direkten Bezug auf den Helden hat; die ganze Kraft des Wort-Tondichters ist einzige und allein auf die Darstellung seines innerlichen Seelenlebens konzentriert, und zwar nur in den entscheidendsten Momenten dieses Lebens. — Der Sieg tritt also hier ebenso klar und mächtig hervor wie im Ringe der Untergang. Wotan strebte nach Macht und nach Liebe, er verlor Beides; Parsifal fluchte der Liebe nicht, aber er widerstand ihren Verlockungen, „dem sündigen Verlangen“, und anstatt nach Macht zu streben, bestimmte sein ganzes Leben jene „Heilands-Klage“, welche er in Folge seines Mitleides mit eines Anderen Leiden zu vernehmen vermochte, — und er erlangte Macht und Liebe. —

Man kann mit Bestimmtheit behaupten, dass an und für sich und als reine Kunstwerke betrachtet, nicht mehr Symbolik, nicht mehr Mystik, nicht mehr Religion in Parsifal wie im Ring enthalten sind. Dreissig Jahre vor Parsifal hatte Wagner allerdings geschrieben: „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion“; ja! das ist aber eine ganz

andere Sache; man bemerke, dass er „das Kunstwerk“ sagt, also das Kunstwerk überhaupt, nicht ein specielles im Gegensatze zu anderen. Für Wagner ist jedes echte Kunstwerk „lebendig dargestellte Religion“, und — um mich des ersten besten Beispiels zu bedienen — nicht nur die Sixtini'sche Madonna ist Religion, sondern auch die Venus von Milo. — Behauptungen wie die vorerwähnte, dass Parsifal ein speciell religiöses, mystisches Werk sei, können nur den reinen, künstlerischen Eindruck beeinträchtigen, gleichviel ob sie zum Lob oder zum Tadel ausgesprochen werden.

Wir müssen aber untersuchen, wesswegen Parsifal als besonders religiös empfunden wird; die Untersuchung wird für unseren einzigen Zweck in dieser Schrift, die Erfassung des Dramatischen, fruchtbringend sein.

Begründet ist diese Auffassung: erstens, in der That-sache des Sieges; zweitens, in den Formen, deren sich die Kunst bedienen muss, um den Sieg anschaulich zu machen. — Der wahre Zweck der praktischen Religion ist, zum Siege zu führen; jede Darstellung des Sieges wird also direkt an die Religion gemahnen; einem tieferen Blicke wird aber doch nicht entgehen, dass die Darstellung des Unterganges den mystischen Urgrund alles Daseins ebenso sehr berührt, das heisst also „jenen ursprünglichen Quell und einzigen richtigen Sitz der Religion, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums“ (VIII, 32); und die Kunst, als Kunst, — und ganz besonders, wenn sie als höchste Kunst auftritt, im Drama, — hat eben zum Zweck, in jenes „heiligste Innere“ zu dringen und die unmittelbare Verbindung herzustellen zwischen dem inneren und dem äusseren Menschen, so dass jener Quell, aus welchem die Religion fliesst, sich frei ergiesse, und mit vollem Bewusstsein vom Herzen und vom hellsgichtig gewordenen Verstande aufgenommen werde. Während nun aber, was wir gemeinhin unter Religion verstehen, eine praktische und positive Lehre ist, bestimmt, dem inneren Menschen zum Siege zu verhelfen, ist die Kunst bloss eine Anschauung; durch sie erschauen wir das Wesen der Welt und hören wir das Rauschen jenes Quelles im heiligsten Innern. Irgend

etwas Anderes aber als ein „Schauen“ kann die Kunst nie sein; sowie sie eine Lehre sein wollte, wäre sie eine **Mittheilung** an den Verstand, nicht an das Gefühl, und in dem Maasse nicht mehr Kunst. Es zeugt also von tiefem Missverständnisse, wenn man, weil der Künstler den Sieg erschaute, sein Werk als ein speciell, positiv religiöses auffasst. Die Religion mag sich in dem Werke wieder erkennen; wie sollte sie das nicht? in uns mag der Eindruck einer Aufführung eine religiöse Stimmung erwecken; der Künstler aber stellte den Sieg dar, weil sein künstlerisches Auge ihn erschaut hatte. — Nun erleben wir aber das fast Unglaubliche, dass gerade fromme Menschen gegen die Darstellung des Sieges im Drama ihre Stimmen erheben! Und dieser Protest führt uns zur Untersuchung des oben genannten zweiten Grundes des ganzen Missverständnisses: nämlich, der künstlerischen Darstellungsmittel des Sieges; denn diese bilden wohl den Grund des Protestes.

Was ich hier kurzweg als Sieg bezeichne, ist der Sieg des inneren Menschen über den äusseren; schon bei der Besprechung der Meistersinger machte ich darauf aufmerksam, dass, da die Musik allein den inneren Menschen offenbaren kann, die Darstellung des Sieges eigentlich allein durch sie geschieht. Die Musik hat auch schon lange diese Aufgabe erfasst und erfüllt, vor Allem in den Werken der grossen „Seher“, Bach und Beethoven. Im Drama konnte der Sieg aber offenbar erst auftreten, als die Musik ein integrierender Bestandtheil desselben wurde, also erst in Wagner's Wort-Tondrama. Nun ist das wesentlich Unterscheidende des Dramas, namentlich aber des Wagner'schen, dass es sich an den ganzen Menschen wendet, — und dass in ihm „die Thaten der Musik sichtbar werden.“ — Wie soll nun der absolute Sieg den Augen anders sichtbar, dem Verstande anders denkbar vorgeführt werden, als in einer Gestalt, die nothwendigerweise an religiöse Auffassungen gemahnen wird? Es handelt sich um eine wesentlich andere Erscheinung als die des Hans Sachs, des Weisen, es handelt sich um die des Heiligen: die sinnliche Liebe besiegt durch die Macht

der Liebe des Mit-Leidens; eine Seele, die dadurch charakterisiert ist, dass sie des Eigenen vergisst, und ewig jenem Quell im heiligsten Innern lauschen muss, — „des Heilands Klage da vernehm' ich“ — — — die Darstellung dieses Charakters wird immer, wie man sie auch vornehmen mag, an das speciell Religiöse gemahnen. — Wagner hatte ja ursprünglich an Buddha gedacht; dass er die christliche Symbolik wählte, erkläre ich mir daraus: erstens, dass er das Gemeinte in dieser erschöpfender als in irgend einer anderen darstellen konnte; zweitens aber, aus demselben Grunde, der bei anderen Stoffwahlen maassgebend war, — dass ein Allbekanntes weniger Auseinandersetzungen vor dem Verstande nöthig macht und folglich für die unmittelbare, künstlerische Aufnahme vorzuziehen ist. — Dogmatisches kann aber nur der unkünstlerische Unverstand darin ersehen.

Besonders deutlich wird dies, wenn wir uns nun erinnern, dass in der Phantasie des Dichters Parsifal eng verknüpft ist mit dem Ring des Nibelungen. Dieser hellstrahlende Gral ist für ihn dasselbe wie das glänzende Rheingold. Den Unschuldigen war auch Dieses *rein* und eine „leuchtende Lust“, die genau so wie der Gral „wechselnd wacht und schläft“; nur durch den Fluch der Liebe und durch die Gier nach Macht bekam es eine andere Bedeutung; gerade so wie auch in Parsifal Einer der Liebe geflucht hat, Klingsor nämlich, um sich des Grales zu bemächtigen und durch ihn Macht zu erreichen. In erster Linie wäre also das Symbol des Grales mit dem Symbol des Rheingoldes zu vergleichen; der „heilige Speer“, den Parsifal zurückbringt, mit jenem Ast der Weltesche, „der Verträge heiliger Haft“, der in Wotan's Händen, von dem Kinde seines eigenen Wunsches, zerhauen wurde; Parsifal selber überhaupt mit Wotan und mit Siegfried!

Aber auf welchem für die Kunst gefährlichen Wege befinden wir uns da! Hören wir, was der Denker sagt: „Die Symbole mögen im Leben oft von Nutzen sein, der Kunst aber ist ihr Werth fremd; sie sind ganz wie Hieroglyphen anzusehen.“ Das Symbol ist überhaupt nur „eine Abart der

Allegorie“, und „eine Allegorie ist ein Kunstwerk, welches etwas Anderes bedeutet, als es darstellt. Durch die Allegorie soll immer ein Begriff bezeichnet und folglich der Geist des Beschauers von der dargestellten anschaulichen Vorstellung weg, auf eine ganz andere, abstrakte, nicht anschauliche, geleitet werden, die völlig ausser dem Kunstwerk liegt — — — die reale Bedeutung des Kunstwerks wirkt nur so lange man die nominale, allegorische vergisst“ (Schopenhauer). Die einfache Wahrheit ist, dass wir in Parsifal nach gar keinen Symbolen zu suchen, und wenn wir welche dort anzutreffen wähnen, nach gar keiner Deutung derselben uns umzusehen haben. Denn, ist Parsifal auch ein Christ, bewegt er sich auch in einer Welt, welche zu diesem Glauben sich bekennt, so ist nichtsdestoweniger sowohl die Dogmatik wie die Symbolik der christlichen Religion ein der Kunst unzugängliches Feld; sie kann nur den tiefer liegenden Boden berühren, in welchem alle Religionen wurzeln, aus welchem sie herauswachsen, um erst bei ihrem Eintritt in die sichtbare Welt mit Dogmatik und Symbolik umgeben zu werden, — jenes „heiligste Innere des Individuums, wo der ursprüngliche Quell aller Religion fliest“, — oder wie die Norne in Götterdämmerung sagt:

„im kühlen Schatten
rauscht' ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell':
— da sang ich heiligen Sinn.“ —

Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Wagner's Kunstwerk mehr wie jedes andere der grossen Gefahr der Entstellung durch Symbolik, Mysticismus, Deuterei u. s. w. unterliegt. Dies ist eine Folge des Verhältnisses der Musik zu den anderen Ausdrucksmitteilen.

Wir haben die Musik als das Organ des inneren Menschen, der inneren Welt kennen gelernt. Dieses Unsichtbare und — logisch gesprochen — Undenkbare strebt nun nach Gestaltung; der Verstandes- und Sinnesmensch seinerseits sehnt

sich, die Ahnungen, die Intuitionen, alles Unfassbare seiner innersten Seele in greifbarer Gestalt sich vorzuführen, es sich in einem sichtbaren Bilde, in einem denkbaren Zusammenhang zu verkörpern; hieraus entsteht das Kunstwerk, und, als höchste Potenz desselben, Wagner's Drama. Aus dieser Initialthatsache geht aber schon von selbst hervor, dass wir in jedem Kunstwerk die Verkörperung eines Ewigen, Absoluten, in einem Zeitlichen, Zufälligen, antreffen werden; jedes Kunstwerk wird folglich in einem gewissen Sinne ein Gleichnis, eine Allegorie sein; das ist aber nicht die Bedeutung, sondern die nothwendige Schwäche des Kunstwerkes, denn dessen ganzer Zweck ist, uns über das Zufällige hinweg auf das Ewige hinzuführen. „Die Kunst erfasst das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äusserlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung“ (X, 278). — Wenn wir aber mit Schopenhauer und Wagner erkennen, dass die Musik etwas von Grund aus anderes ist als alle übrigen Künste, nämlich das unmittelbare Abbild der inneren Welt, so dass „die anderen Künste nur vom Schatten, sie aber vom Wesen redet“ (Schopenhauer), so werden wir einsehen, dass in einem Wagner'schen Drama ein grosser Abstand zwischen der Natur dessen, was die Musik ausspricht, und dessen, was die anderen Künste aussprechen, besteht, und dass die besonders falschen Auffassungen, unter denen diese Werke zu leiden haben, eine direkte Folge hiervon sind. Denn hier haben wir neben dem Gleichnis auch den Sinn des Gleichnisses, neben dem Zufälligen das Ewige, neben dem Bilde die Offenbarung. Wagner schreibt: „wo die anderen Künste sagen: das bedeutet, sagt die Musik: das ist.“ — Und nun geschieht — in Folge unserer verschrobenen, abstrakten Geisteskultur — das Unglaubliche: da in dem Wagner'schen Kunstwerk unser Verstand und unsere Sinne durch ein Bild gebannt werden und wir gleichzeitig die Stimme der Musik vernehmen — das ist! —, so beziehen wir diese Stimme

auf das Bild, anstatt umgekehrt, durch die zufällige Gestalt hindurch, dessen „heiligen Sinn“ zu erschauen, und entnehmen nun dem Kunstwerk Symbole und Religionen und philosophische Systeme und politische Bekenntnisse und was nicht noch alles!

Dieser Fehler wurde von Vielen begangen, namentlich von Freunden des neuen Kunstwerkes. Mit aller Energie muss er bekämpft werden; derartige Auffassungen sind der Tod aller Kunst, sie erkennen und verleugnen das tiefste Wesen derselben. Werden sie aber dem Schöpfer dieser Werke als Absicht untergeschoben, so ist das eine Verleumdung.

Und hier glaube ich noch einen Punkt speciell erwähnen zu müssen: eine ganz allgemein verbreitete Ansicht, nicht blos bezüglich Parsifal's, sondern besonders bezüglich Tristan's und des Ringes, behauptet, dass diese Werke Philosophie enthalten, dass in ihnen ein besonderes, metaphysisches System, das Schopenhauer'sche, verkörpert sei. Als Widerlegung dürfte das oben Gesagte schon genügen; mit einer blossen Widerlegung ist aber dem ehrlich nach Verständnis Strebenden nicht gründlich genug geholfen. Dessenwegen bitte ich, jetzt, wo ich am Schlusse des Kapitels angelangt bin, diesem Gegenstand eine kurze Ausführung, gewissermassen als Anhang zu dieser vierten Abtheilung, widmen zu dürfen.

Kunst und Philosophie.

Kant's Mahnung: „Es ist schon ein grosser und nöthiger Beweis der Klugheit und Einsicht, zu wissen, was man vernünftiger Weise fragen solle“ thäte hier Noth; denn die Frage: „Enthalten Wagner's Werke Philosophie?“ ist an und für sich so widersinnig, dass ihre Beantwortung dadurch bedeutend erschwert wird. Der Pflicht der Beantwortung dürfen wir uns jedoch nicht entziehen.

Intuitiv empfindet Mancher, dass der wahre Künstler

dem wahren Philosophen verwandt sei. Wie es aber um diese Verwandtschaft bestellt ist, sieht man am Besten, wenn man zu thatsächlichen Beispielen greift, und zum Beispiel Beethoven Kant gegenüberstellt, Wagner Schopenhauer. Genau das selbe Verhältnis wie zwischen diesen Geistern besteht zwischen dem wahren Kunstwerk und der wahren philosophischen Erkenntnis. Sie widersprechen sich nicht, sie sind aber das diametral entgegengesetzt Geartete. Sie stehen einander gegenüber etwa wie Mann und Weib; und ein Kunstwerk, welches eine philosophische Erkenntnis darstellen wollte, wäre genau ebenso ein Unding wie ein Hermaphrodit.

Was nun Philosophie und Musik verbindet, ist wesentlich dieses: dass das Kunstwerk dem Denker ein geklärtes, intensives Bild der inneren Welt giebt, — und dass somit, gerade so wie die Logik, die Methodik u. s. w., an der Hand der Mathematik und der Naturwissenschaften sich aufbauten, die höhere Philosophie der Kunst bedarf, um zu ihren tiefsten Erkenntnissen zu gelangen. Dies klar eingesehen zu haben, ist Schopenhauer's Grösse. — „Das Kunstwerk, sagt Schopenhauer, ist eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber, durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch, nicht von Jedem unmittelbar erfasst werden können. Diesen Nebel nimmt die Kunst hinweg. — — — Der hohe Werth und die Wichtigkeit der Kunst besteht darin, dass sie — — wesentlich das Selbe, nur konzentrirter, vollendet, mit Absicht und Besonnenheit, leistet, was die sichtbare Welt selbst — — — In den Werken der darstellenden Künste ist alle Weisheit enthalten — — — Die Philosophie ist so lange vergeblich versucht worden, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte — — —“. — Also noch ein Mal: wenn die Wissenschaften der philosophischen Kontemplation ein möglichst klares Bild der äusseren Welt liefern, so liefert ihr die Kunst das verklärte, von allem Zufälligen befreite Bild der inneren Welt. — Dieses gilt für alle echte Kunst.

Bei Wagner's Kunst kommt aber noch Folgendes in Betracht: 1) sie ist die umfassendste Kunst, die der Mensch bisher hervorgebracht hat; 2) sie ist die reinste Kunst; 3) in Folge seines ausserordentlichen Genies besitzen Wagner's Schöpfungen einen intensiven Werth, der nicht leicht zu ermessen ist. — Es ist also vorauszusetzen, dass Wagner's Kunstwerke „alle Weisheit enthalten werden“ (um mit Schopenhauer zu sprechen); und es ist vorauszusetzen, dass diese Weisheit, dieser tiefste Sinn der Welt, mit bisher ungeahnter Klarheit uns offenbart werden wird.

Desswegen aber behaupten zu wollen, dass Wagner's Werke „Philosophie enthalten“, ist ebenso absurd, als wenn man sagen wollte: die Welt enthalte Philosophie. Offenbar hätte Letzteres keinen Sinn; denn die Philosophie lebt doch nirgends anderswo als im Kopfe der Philosophen; die Welt ist die Welt, weiter Nichts; und dass die abstrahirende Vernunft des Denkers sich ein System derselben kombinirt, geht die Welt als solche gar nichts an; diese Thätigkeit des Denkers ist einfach eine ihrer Erscheinungen; und man kann nur insofern sagen, dass die Welt Philosophie enthalte, als die Welt den Menschen in sich fasst, welcher sich die Philosophie ausdachte. — Das Verhältnis des Kunstwerkes zur Philosophie wird hierdurch genau illustriert. Es mag Einer durch das Kunstwerk zum Philosophiren angeregt werden; er mag dem Kunstwerk einen Blick in das Innere der Welt verdanken, wie er ihn noch niemals zuvor so klar, so weitreichend gethan hatte, — und sein Gehirn mag nun seine normale Thätigkeit an diesem Erlebnisse ausüben und sich eine schöne Kette von Begriffen schmieden — — —; nun aber zu glauben, dass diese Begriffskette fertig geschmiedet im Kunstwerk vorlag, oder dass sie überhaupt in irgend einer Gestalt dort vorhanden ist, das ist eine schlecht angebrachte Bescheidenheit — — — Lieber Philosoph! dieses war Dein ganz eigenhändiges Werk! der Künstler hat nur die Welt geschaut, denn ihm ist das Schauen ebenso sehr die natürliche Thätigkeit, wie Dir das Denken!

Es ist nun wunderbar, dass gerade Schopenhauer und

Wagner die speciellen Opfer dieses Mangels an Verständnis sind, da über ihre eigene klare Erkenntnis des wahren Verhältnisses zwischen Abstraktion und Anschauung, dank ihren Schriften, wir keinen Augenblick im Zweifel sein können.

„Die Kunst — sagt Wagner — hört, genau genommen, von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektirendes Bewusstsein tritt.“ — Und Schopenhauer, der von seinem Standpunkt als Philosoph sich dem Verstände noch ausführlicher mittheilt, schreibt: „Der Begriff, so nützlich er für das Leben und so brauchbar, nothwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, ist für die Kunst ewig unfruchtbar. Hingegen ist die aufgefasste Idee (im Platonischen Sinne) die wahre und einzige Quelle jedes ächten Kunstwerks. — — Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher, in seinen näheren Bestimmungen, Uner schöpfliches. Die Mittheilung eines solchen kann daher nur auf dem Wege der Anschauung geschehen, welches der der Kunst ist — —. Der blosse Begriff hingegen ist ein vollkommen Bestimmbares — —, ein Solches durch ein Kunstwerk mittheilen zu wollen, ist ein sehr unnützer Umweg, ja, gehört zu dem eben gerügten Spielen mit den Mitteln der Kunst, ohne Kenntnis des Zweckes. — — Wenn wir nun, bei Betrachtung eines Werkes, — — durch alle die reichen Kunstmittel hindurch, den deutlichen, begrenzten, kalten, nüchternen Begriff durchschimmern und am Ende hervortreten sehen — — so empfinden wir Ekel und Unwillen — — Daher ist es ein so unwürdiges, wie albernes Unternehmen, wenn man, wie heut zu Tage öfter versucht worden, eine Dichtung Shakespeare's oder Göthe's zurückführen will auf eine abstrakte Wahrheit, deren Mittheilung ihr Zweck gewesen wäre — — — nur das Gedachte, was geschaut wurde, ehe es gedacht war, hat bei der Mittheilung (im Kunstwerke) anregende Kraft und wird dadurch unvergänglich — —“ u. s. w., u. s. w.

Noch Seiten lang könnte ich citiren, denn die Überzeugung, dass die Kunst „ein Anschauliches und daher

Unerschöpfliches“ darstelle, ist eine, deren Mittheilung Schopenhauer ganz besonders am Herzen lag.

Da ich aber nicht mit einem negativen, sondern mit einem positiven Ergebnis schliessen möchte, so will ich noch einmal sagen, was Kunst und Philosophie verbindet; es ist zweierlei.

Durch den Gegenstand, dem ihre Thätigkeit gewidmet ist — die Welt — sind sie verbunden. Und da die höchste Philosophie immer mehr abstrahirt, die höchste Kunst immer mehr alles Zufällige von sich abstreift, — die Musik, namentlich, nur dem reinen Urwesen alles Daseins gilt, — so entsteigen diese beiden — Kunst und Philosophie — den Nebeln des Zufälligen und Bedingten, und sie erreichen eine erhabene Gegend, wo sie einander gegenüberstehen und sich tief in die Augen schauen. In einander verschmelzen können sie aber noch immer nicht; im Gegentheil, je mehr die Vernunft sich auf dem Wege der Abstraktion geklärt hat, desto entfernter ist sie von der Anschauung, und je mehr es der Kunst gelingt, das Zufällige, Konventionelle von sich abzustreifen, um so mehr entsagt sie der Mitwirkung des Verstandes und der Vernunft, und wird sie ganz reine Anschauung. Je ungetrübter also Philosophie und Kunst das sind, was sie sind, desto mehr zeigen sie sich uns als das diametral Entgegengesetzte in der Menschennatur, aber um so besser werden sie sich verstehen. Die von der Mitwirkung der Vernunft erlöste Kunst wird nun auch das Wesen der Vernunft viel klarer erschauen, und was sie erschaut, stellt sie dar; und zu welcher haarscharfen, erschöpfenden Vernunfterkenntnis von dem Wesen der Kunst der Philosoph gelangen kann, das zeigte uns Schopenhauer.

Das wäre der eine Berührungspunkt. Der andere ist der vorhin schon mehrmals erwähnte, dass wahre Kunst alle Weisheit enthält, da sie ein geklärtes und konzentriertes Abbild der Welt selbst ist. — Höchste Kunstwerke sind geradezu als Offenbarungen zu betrachten. Das können wir deutlich daraus ersehen, erstens, dass ihre Schöpfer auf dem Wege der Abstraktion und Kombination sie niemals hätten

erschaffen können, zweitens, dass wir in ihnen mühelos die entferntesten Verhältnisse überblicken und plötzlich Beziehungen innewerden, die wir zuvor nicht ahnten. Hieraus folgt, dass der Philosoph aus dem Kunstwerk Weisheit schöpfen kann. Das Kunstwerk „enthält“ aber desswegen die Begriffe nicht, die der Denker daraus abstrahirt, sondern was das Kunstwerk enthält, ist Etwas, was man vielleicht am Besten als — eine Offenbarung göttlicher Weisheit bezeichnet; oder vielmehr, es „enthält“ diese Weisheit nicht, sondern es ist sie. Diese Weisheit ist es, die aus Wagner's Werken zu uns redet.

Hiermit ist diese Betrachtung von Wagner's Kunstwerken aus der zweiten Periode beendet. Mein ganzes Bestreben war, den Leser darauf hinzuleiten, in jedem derselben eine dramatische Dichtung zu erkennen, ihn zu überzeugen, dass sie nur von diesem Standpunkt aus verstanden und gewürdigt werden können. Wir sahen, dass es hierzu vor Allem und über Alles unerlässlich ist, **die Rolle der Musik im Drama** genau und erschöpfend zu begreifen, denn durch die Bethättigung der Musik, als wichtigster Faktor des dramatischen Ausdruckes, hat der Begriff „Handlung“ eine wesentliche Modifikation zu erleiden. Ausserdem sind auch die Bedingungen, unter denen die Sprache und die scenische Darstellung sich an der Verwirklichung des Dramas betheiligen, jetzt durch ihre innige, organische Verschmelzung mit der Musik ganz andere geworden, und aus dem selben Grunde tritt auch die Musik in ewig wechselnder Gestalt auf und unter anderen Lebensbedingungen als in sonstigen Musikwerken.

Meine Ausführungen galten also hauptsächlich zwei Erkenntnissen, die aber von einem und demselben Punkte ausgehen und wieder in einen und denselben Punkt konvergiren: denn indem ich überall auf die wahre Handlung hinzudeuten hatte, musste ich zeigen, dass diese nur in und durch

die Musik zur Darstellung gebracht werden kann, und untersuchte ich (wie in *Tristan und im Ring*) das Detail, so ergab sich, dass, wo die Musik zur vollsten Entfaltung gelangt, sie einem dramatischen Zwange gehorcht.

Das erste Charakteristikum des neuen Dramas ist folglich die Beteiligung der Musik an demselben. Die Handlung muss aus dem Geiste der Musik geboren werden, das heisst, aus dem inneren, der Konventionalität und dem Formalismus nicht unterworfenen Menschen; bei jeder anderen Handlung wäre die Mitwirkung der Musik ein willkürlicher Schmuck. — Hier ist dagegen die Mitwirkung der das unsichtbare, innere Leben offenbarenden Musik eine dramatische Nothwendigkeit, und die Musik beteiligt sich an der Verwirklichung der Handlung auf der Bühne nur in der Art und in dem Maasse, in welchem das Drama es erfordert.

Das zweite Charakteristikum des neuen Dramas ist die Art und Weise, wie dasselbe den ganzen Menschen zur Mitwirkung an dem Lebendigwerden der Handlung herbeizieht. — War auch von jeher der Zweck aller höheren Dichtung bis in die unsichtbare, innere Welt vorzudringen und durch die sympathetische Erregung beider Teile unserer geheimnisvollen Natur die Kluft zwischen den beiden auf einen Augenblick zu überbrücken, so dass das Einzelne und Zufällige plötzlich in der Bedeutung eines allgemein Wahren und Nothwendigen erschiene, so ist durch die unmittelbare Beteiligung der Musik an der Darstellung der Handlung den übrigen Darstellungsmitteln eine wesentlich andere Rolle als im sonstigen Drama zugewiesen. Denn währenddem jene unmittelbare Erregung des inneren Menschen früher auf indirektem, umständlichem Wege — durch das Wort und das Auge — erstrebt werden musste, wird sie jetzt mühelos und mit unfehlbarer Sicherheit durch die Musik erreicht. Die Beteiligung des Wortes und des Auges an dem Drama ist aber desswegen weder weniger wichtig, noch irgendwie gelähmt, im Gegentheil. Wenn die Situation es erheischt, kann das Wort sich mit einer gedrungenen Präzision äussern, die ohne die Mitwirkung der Musik undenkbar wäre, und

anderseits, es kann sich — wie im Leben — bis zum ekstatischen Stammeln auflösen. — Das Auge aber spielt eine bisher ungeahnte Rolle, sowohl bezüglich des gesammten scenischen Bildes, als auch bezüglich der Mimik. Denn jetzt sind nicht mehr, wie in der Oper, eine Mondnacht, ein Sonnenaufgang, ein Volksfest, ein Vorwand zu beliebiger Musik, sondern die dramatische Bedeutung dieser Scenen, das heisst, ihr Einfluss auf die Seelen der Handelnden, wird uns durch die einheitliche Musik, welche um die ganze Handlung das einigende Band flieht, offenbart, und somit bekommen diese Scenen selber eine ganz unmittelbare und oft sehr grosse dramatische Bedeutung. Und genau ebenso verhält es sich mit der Mimik, das heisst mit den Bewegungen und den Gesten der Darsteller; sie alle bekommen durch die Musik eine unmittelbare Bedeutung in Bezug auf das Drama, und es kann, zum Beispiel, eine ganze lange Scene wortlos spielen und durch die blosse Geste herzergreifend wirken.

Die Behauptung dürfte nun nicht mehr paradox erscheinen, dass man in Wagner's Werken weder die Musik, noch die Dichtung, noch die Scenerie, noch die Gesten wahrhaft begreifen kann, wenn man sie nicht alle vom Standpunkt der dramatischen Handlung aus auffasst.

Man wird aber auch einsehen, dass Wagner uns nicht blos Werke hinterlassen hat, sondern eine ganz neue dramatische Form, welche endlose Möglichkeiten in sich birgt, in welcher „ewig neu zu erfinden sein wird“, und ausserhalb welcher kein höchstes Kunstwerk mehr geschaffen werden kann. — Wann und wo ein so mächtiges Genie wie Richard Wagner der Welt wieder erstehen wird, das liegt in Gottes Rathschluss; Eines ist aber sicher: bis seine Idee auf schöpferischen Boden fällt, das heisst, bis Künstler und Publikum in dieser Idee wirklich nun leben und schaffen — ein Jeder nach dem Maasse seiner Begabung —, werden auch Wagner's Werke niemals wirklich ins Leben treten können. Denn mit der blosen Bewunderung ist wenig erreicht, und mit der Nachahmung äusserer Mittel weniger wie gar nichts. Die Idee, die Idee des neuen Dramas! die müssen wir

nachdenken, die müssen wir leibhaftig und klar erschauen; so lange wir das nicht thun, besitzen wir sie nicht, und können wir auch die Werke nicht besitzen, die in ihr ihr Leben haben.

Zu dieser nachschöpferischen Aneignung der lebendigen Idee, aus welcher Wagner's Kunstwerk hervorging, anzuregen, war der Zweck der vorliegenden Schrift.



